This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 917,973

THE

MECHISCHE SKULPTUR

OF

[illegible]

PROPERTY OF THE
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

PROPERTY OF THE
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

M. L. Doyle

NB
90
.K28
cop. 2

733 K28

HANDBÜCHER
DER KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

MIT ABBILDUNGEN

DIE
GRIECHISCHE SKULPTUR

VON

REINHARD KEKULE VON STRADONITZ

ZWEITE AUFLAGE

MIT 161 ABBILDUNGEN

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1907

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Archaische Kunst in Attika 1
II. Archaische Kunst im Osten 23
III. Archaische Kunst im Peloponnes und im Westen 35
IV. Archaische und archaistische Bildwerke im Berliner Museum 43
V. Der olympische Zeustempel und verwandte Bildwerke 63
VI. Ionische Kunst des V. Jahrhunderts 80
VII. Der Parthenon 85
VIII. Der Fries von Phigalia 110
IX. Phidias. Myron. Polyklet 118
X. Bildwerke im Berliner Museum. Typen des V. Jahrhunderts. Reifarchaische Frauendarstellungen 133
XI. Bildwerke im Berliner Museum. Typen des V. Jahrhunderts. Frauenstatuen aus der Zeit des Phidias und deren Weiterbildungen 145
XII. Bildwerke im Berliner Museum. Typen des V. Jahrhunderts. Darstellungen von Jünglingen und Männern 160
XIII. Bildwerke im Berliner Museum. V. Jahrhundert. Reliefs in der Art des Parthenonfrieses 169
XIV. Bildwerke im Berliner Museum. Grabreliefs und Votivreliefs des V. und IV. Jahrhunderts und ihre späteren Weiterbildungen 179
XV. Die Künstler des Maussolleums 203
XVI. Praxiteles 222
XVII. Lysipp 236
Nike von Samothrake 247
XVIII. Bildwerke des IV. Jahrhunderts im Berliner Museum 255

393037

Seite

XIX. Wandlungen seit dem IV. Jahrhundert. Fortleben der hellenistischen Kunst ... 273

XX. Hellenistische und hellenistisch-römische Bildwerke im Berliner Museum ... 282

XXI. Pergamon ... 304

XXII. Magnesia am Mäander ... 335

Rhodos ... 342

XXIII. Römische Kunst ... 344

XXIV. Römische Bildwerke im Berliner Museum ... 368

Register ... 389

I.

Archaische Kunst in Attika.

Der allmähliche Fortgang der älteren griechischen Skulptur läßt sich gegenwärtig am bequemsten mit Hülfe der langen Reihe von Beispielen überschauen, die in den letzten Jahrzehnten, seit 1885, durch die Funde in Attika, hauptsächlich auf der Akropolis von Athen, bekannt geworden sind.

Nirgends haben die Menschen ihren künstlerischen Gestaltungstrieb zuerst an hartem, schwer zu bearbeitendem Material geübt, sondern stets mit der Benutzung von fügsamerem, leicht bildsamem Stoff begonnen. Die ersten figürlichen Darstellungen wurden in Ton geknetet, in Holz geschnitzt, in weichem Stein geschnitten. Erst später wagte man sich an die edleren und härteren Steinarten und an den schwierigen Bronzeguß. Jeder besondere Stoff, den der Bildner zu bearbeiten hat, führt ganz von selbst zu besonderen Handgriffen und Gewohnheiten. Die Führung der Linien und Flächen wird eine andere beim Kneten des Tons, eine andere beim Schnitzen und Schneiden. Aber auch der Stoff an sich wirkt durch seine Eigenart, durch Faserung, Schichtung, Farbe verschieden, und je stärker das wirklich künstlerische Empfinden des Bildhauers ist, um so mehr werden diese Unterschiede in dem Kunstwerk fühlbar. Oft genug kann man an Marmorwerken noch erkennen, daß die Hand des Künstlers sich an der Bearbeitung eines anderen Stoffes gebildet hatte. Die ersten Marmorarbeiten verraten noch die Gewohnheiten des Schneidens in einer weicheren Masse. Erst nach und nach wird die Marmortechnik, die mit der Auffindung der großen Marmorbrüche beginnt und erstarkt, ganz selbständig. Die Bronze galt im Altertum für das vornehmere Material. Neben der stilbildenden Kraft des Bronzegusses ist die in unvergleichlich größerer Ausdehnung ausgeübte, ihr Material zugleich

beherrschende und sich ihm fügende Skulptur in Marmor das wichtigste äußerlich zu begreifende Element in der Ausprägung eines festen plastischen Stils in der griechischen Kunst.

In Athen kann man die Vorstufen der Marmorskulptur nicht nur erraten, sondern sehen. Es ist dort eine ganze Reihe von Skulpturen erhalten, die in einem weichen, brüchigen Kalkstein, dem sogenannten Poros, geschnitten sind: Reste von Einzelfiguren und hauptsächlich von zum Teil sehr großen Reliefs, bei denen die dem Material anhaftenden Mängel auch noch später weniger störend empfunden wurden als bei Rundwerken. Diese Porosskulpturen sind zum Teil noch sehr roh und ungefüge; die besten verraten eine gewisse Höhe in der Beherrschung der künstlerischen Mittel. Bei allen sieht man sehr deutlich, wie die Technik des Schneidens die Formgebung mit bestimmt hat. Alle waren vollständig bemalt; auch bei den Reliefs kann höchstens der Grund, auf dem die Figuren sich abhoben, die natürliche Farbe des Steins gehabt haben. Das geringe, durch seine auch in der Glättung stumpfe Oberfläche unschöne, schmutzig graugelblich aussehende Material bot keinen Anlaß, den Farbenreichtum, der für den unbefangenen Sinn ein unablösbarer Teil jeder Erscheinung der Natur ist, auch nur soweit zu beschränken, wie dies bei dem edlen und kostbaren Material des Marmors bald geschah.

Das berühmteste Beispiel solcher Porosskulpturen sind die Reste der großen Giebelreliefs vom alten Athenatempel auf der Akropolis, die bei dem erweiternden Umbau durch Peisistratos beseitigt wurden. In dem einen Giebel, vermutlich an der Ostseite, war die vom Beschauer aus linke Giebelhälfte von dem den Triton überwältigenden Herakles eingenommen; seine vor dem Ringkampf abgelegten Waffen samt Gewand sah man in der Giebelmitte an einem Baum aufgehängt. Von rechts her schaut dem Kampfe ein phantastisches Wesen, in dem man einen Sturmgott vermutet hat, zu. Der Dämon besteht aus drei Menschenkörpern, die in lange, sich umeinander wickelnde Schlangenleiber ausgehen, und an den äußeren Schultern des ersten und letzten Menschenkörpers wächst je ein Flügel heraus. In den Händen hält er Vögel und Feuerbrände. Von dem zweiten Giebel scheint bisher nur festzustehen, daß die Zwickel jederseits durch eine gewaltige sich nach der Mitte zu aufwärts ringelnde Schlange gefüllt waren. An der Unterfläche der die Giebelkompositionen oben bedeckenden Geisa waren in sinnvollem Schmuck einmal die durch den Kampf aufgeschreckten Störche, bei dem andern Giebel fliegende

Dreigestaltiger Dämon vom Giebel des alten Athenatempels auf der Akropolis von Athen.

Adler, abwechselnd mit schweren Lotosblumen in vertieften Linien eingeritzt und lebhaft bemalt.

An den reichlich erhaltenen Farbenresten spürt man noch das Vergnügen, mit dem der Künstler die durch die Skulptur gegebenen Formen bemalte und dadurch lebendig machte. An dem dreileibigen Ungetüm hat er die Gesichter und die nackten Körper braunrot angestrichen, die Lippen rot, die Augäpfel gelbweiß, die Augensterne grün, die Pupillen grauschwarz: mit demselben Grauschwarz sind die Augenbrauen und die Augenlider angegeben. Alle drei Bärte und Schnurrbärte sind dunkelblau und ebenso ist das Haupthaar der beiden äußersten Köpfe, das des mittleren ist greisenhaft gelblich weiß. Die Flügel waren in den glatten Teilen blau, die Schwungfedern in der oberen Reihe abwechselnd weiß und rot, in der unteren weiß und blau. Ebenso sind die Streifen der Schlangenkörper blau, rot und weiß; wo Umrisse der einzelnen Schuppen mit Farbe angegeben sind, sind sie schwarz. Ganz gleichartig ist die Bemalung des schuppigen Fischleibs des Triton, während der menschlich gebildete Teil seines Körpers ebenso wie der nackte Körper des Herakles hellrot gefärbt ist.

Wie in der starken bunten Färbung, so offenbart sich auch in den Formen dieser und der anderen Porosskulpturen ein noch kindlicher und unerfahrener, mitunter wohl auch noch roher, aber fast stets ein offener, kühner und heiterer Sinn, der vor allem anderen auf das frische und lebendige Erfassen der Wirklichkeit gerichtet ist. Wir erkennen schon auf dieser frühen Stufe die Mitgift, die den attischen wie den toskanischen Künstlern von Anfang an beschieden war, und von deren Grund auf sich in Florenz wie in Athen die verschiedenartigsten Versuche nebeneinander erhuben, wie ein Wald von Stämmen mit ihren tausend Verästelungen vom gemeinsamen Boden emporwächst: die künstlerische Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit und die Freude an jeder Erscheinung der Natur, die völlige Hingebung an jede künstlerische Aufgabe, die lebhafte Phantasie, mit der jeder wirkliche oder mythologische Vorgang erfaßt wird.

Wie sehr die ältesten attischen Marmorarbeiten noch in den Gewohnheiten des Porosschneidens befangen sind, kann die unter dem Namen des »Kalbträgers« bekannte, aus attischem (hymettischem) Marmor gearbeitete Statue (Fr.-W. 109) anschaulich machen, von der sich im Lauf der Jahre immer mehr Bruchstücke zusammenfanden. Zuletzt gelang es auch ihre Basis aufzufinden, deren Inschrift lehrt, daß wir das Weihgeschenk eines Mannes mit Namen Bombos vor uns haben. Die Statue stellt diesen Bombos selbst dar, wie er das Tier, das er dem Zeus oder dem

„Kalbträger" von der Akropolis von Athen.

Poseidon der Burg opfern will, auf den Schultern herbeibringt. Der Kopf ist als Porträt gemeint, freilich ein Porträt, das die Schranken des Könnens, innerhalb deren sich der ausführende Künstler bewegte, bestimmt empfinden läßt. Feiner und zierlicher, vielleicht auch etwas älter ist der nach dem früheren Besitzer sogenannte Rampinsche Kopf im Louvre. Er stammt aus Athen und ist, etwas unter Lebensgröße, in parischem Marmor mit überaus großer Sorgfalt und Liebe ausgeführt. Die Grundformen sind die der alten Porosskulpturen. Der Bart und das mit einem Blattkranz geschmückte Haar sind in steifer Regelmäßigkeit fast wie ein lebloses Ornament umständlich und sorgsam ausgearbeitet.

Die Gruppe altattischer Poros- und Marmorskulpturen, aus der die besprochenen Beispiele entnommen sind, macht durchaus den Eindruck einer Kunstübung von örtlich beschränkter Geltung. Freilich, so wenig die frühesten griechischen Künstler sich auch in ihren selbständigsten Versuchen von all und jeder unmittelbaren oder mittelbaren Kenntnis der bereits vorhandenen ägyptischen und asiatischen Werke unberührt halten konnten, so wenig haben die alten attischen Meister in völliger Abgeschlossenheit und Vereinsamung gelebt. Sie behandeln nicht nur dieselben Stoffe des Glaubens und der Sage, die allen Griechen gemeinsam sind, sondern sie stellen sie auch in ganz ähnlicher Weise dar, wie es ihre Landsleute in anderen Gegenden zu tun gewohnt sind. Fahrende Künstler kamen aus der Fremde; nicht jeder attische Bildner wird seine Kunst nur vom Vater und Großvater gelernt haben, ohne je den Fuß über die engen Grenzen der Heimat hinauszusetzen. Die ältesten attischen Künstlernamen werden mit dem sagenhaften kretischen Tausendkünstler Dädalos verbunden. Die griechischen Landschaften liegen so enge zusammen. Euböa, Ägina und die andern Inseln sind so nahe, die Fahrt über das Meer bis nach Ionien hin und darüber hinaus kannten die Athener so gut, daß auch ihre Bildschnitzer wohl wissen mußten, was in den Werkstätten von Korinth und Chalkis, von Chios und Samos vorging und geleistet wurde. Freilich, wie in so vielem anderen Athen erst nach und nach in den draußen wogenden rascheren Strudel des Lebens hineingezogen wurde, so haben sich auch die altattischen Bildschnitzer zunächst in ihrem geraden Fortgang nicht allzuviel durch das stören lassen, was anderswo geschah. Ihre Werke schließen sich zu einer engen, leicht kenntlichen Gruppe zusammen, die eine nicht allzu rasche, aber selbständige und stetige Fortbildung aufweist. Doch bald genug traten starke, für die Zukunft der attischen Kunst entschei-

dende Einflüsse in diesen ruhigen Strom der Entwicklung ein — durch die Tätigkeit der fremden Künstler in Athen selbst.

Die frühesten attischen Porosskulpturen, die wir kennen, fallen um den Anfang, die spätesten wohl nicht später als in die Mitte des VI. Jahrh. vor Chr., die ihnen stilverwandten Marmorskulpturen gehören zwischen diese Zeitgrenzen. Etwa um die Mitte des Jahrhunderts beginnt ein stärkerer Zuzug fremder Künstler. Die künstlerischen Unternehmungen des Peisistratos und seiner Söhne richteten sich vielfach nach dem Vorbild dessen, was an der kleinasiatischen Küste und auf den Inseln geschah. Nach Art des Krösos und Polykrates schmückten sie ihren Hofhalt und ihre Stadt, und wie sie fremde Literaten an sich zogen, so werden sie nicht nur einheimische, sondern auch fremde Künstler verwendet haben. Unter den fremden Bildhauern, die von vielen Orten her, von Ägina und Samos, von Naxos und Paros, von Chios und Kreta herüberkamen, waren die beliebtesten die Meister, die in der besonderen chiischen Weise arbeiteten.

Dem Perserschutt der Akropolis sind lange Reihen von Marmorbildern entstiegen. Darunter finden sich Männer zu Pferd und zu Fuß, mannigfach verschieden; die weitaus größere Zahl sind Frauen, und wiederum bei der Mehrzahl dieser Frauen sind die Züge so individuell, daß der nächste Gedanke der an Bildnisstatuen ist. Bei einer allgemeinen Gleichartigkeit lassen sich außerdem größere und kleinere Unterschiede erkennen, die weder durch das Porträtmäßige allein zu erklären noch zufällig sein können, sondern auf eine verschiedene Arbeitsweise der damals in Athen tätigen Bildhauer schließen lassen. Am bestimmtesten hebt sich die chiische Spielart heraus, die durch viele Beispiele vertreten ist.

Wie fast alle Statuen dieser Gattung, so zeigen auch die chiischen eine stets wiederholte Stellung und Haltung. Sie treten wie in schleichend schreitendem Tritt auf, den linken Fuß vorgesetzt, mit der linken Hand das schleppende Gewand lüpfend, die Rechte vorgestreckt. Sie blicken lächelnd geradeaus vor sich hin; mit dem Munde zugleich scheinen auch die Augen zwinkernd zu lachen. Die Frauen zeigen in ihrer Haltung den bescheidenen und zierlichen Anstand, den die Sitte gebot; aber sie verraten zugleich das Vergnügen, das ihnen die geschickte und gewissenhafte Erfüllung dieser Pflicht gewährt, die Freude an der reichen Kleidung, an der umständlichen Haartracht, an der steifen Zierlichkeit und verschämten lächelnden Feierlichkeit ihrer Erscheinung. Der schöne helle glatte Marmor und die bunten Farben verleihen den besser gearbeiteten und leidlich

Frauenstatue der chiischen Art von der Akropolis von Athen.

erhaltenen Figuren dieser Art noch jetzt einen anmutenden Zug von Heiterkeit. Sie boten alle eine farbenprächtige Erscheinung; aber während die Porosskulpturen einen völlig deckenden Farbenüberzug erforderten, blieb bei den Marmor-

statuen ein großer Teil unbemalt, vor allem das Fleisch, dagegen Haare, Augen, Lippen stets farbig waren. Auch das Gewand war selten ganz und gar von Farben überdeckt. Manche Gewandteile waren ganz farbig, z. B. grün oder rot; andere nur an den Rändern bunt verziert oder auch im Grund mit bunten Sternen übersät. So ahmten diese Marmorbildnisse die Wirklichkeit überaus treu nach; aber sie mußten denen, die ihre Züge darin wiederfanden, dennoch nach Stoff und Farbe fremdartig und wunderbar erscheinen.

Was die fremden Marmorkünstler so überaus beliebt machte, war ohne Zweifel ihr erstaunliches technisches Können, das virtuose Machwerk, über das sie verfügten. Sie wußten den harten Marmor zu formen und zu schneiden, als ob er weiches Wachs wäre. Das war ein Unterschneiden, Unterhöhlen, Durchbohren, Durchbrechen, ein Glätten und Polieren ohne Ende. Alles war fein säuberlich glatt und rein, ohne daß ein unebenes Körnchen stehen blieb. Und diese fremden Handwerksmeister schwankten und zauderten nie. Jeder Arm und jeder Fuß kam knapp und fein gerundet aus ihrer Hand; sie wußten schon im voraus, wie alles zu formen sei, und die liebenswürdige Empfindung weiblicher Schönheit und Anmut ist nur zu einem Teile dem einzelnen Vorbild abgesehen, das gerade wiederzugeben war. Sie entspringt vielmehr einer bereits feststehenden Vorstellung, einem allgemeinen Ideal von Frauenschönheit, das, durch frühere liebevolle Beobachtung einzelner Züge der Natur abgewonnen, ein Gemeingut der Schule bildet, das jeder einzelne nach Belieben verwendet, ein köstlicher Schatz, aus dem er schöpft, soweit er es vermag. Diesem Ideal fügen sich, so lebhaft die Bildnisähnlichkeit auch spricht, die individuellen Züge ein, in der Gesamterscheinung wie in einzelnen Eigentümlichkeiten der Form und des Ausdrucks. Unter den kunstfertigen Händen der fremden Bildner verzogen sich die Gesichter der verdrießlichsten wie der lustigsten Kekropstöchter zu einem steifen freundlichen Lachen mit aufwärts gezogenen Mundwinkeln; eine wie die andere schaute mit großen neugierigen, freilich etwas schräg stehenden Augen erstaunt in die Welt hinein. In dem schönsten uns erhaltenen Beispiel dieser zierlichen Frauengestalten ist die durch die Schranken der Epoche und der besonderen Schule bedingte Eigenart so innig von der persönlichen Auffassung und liebenswürdigen Empfindung des ausführenden Künstlers durchdrungen und belebt, daß sich die Fremdartigkeit der Erscheinung zu einem geheimnisvollen, poetischen und unwiderstehlichen Zauber erhebt. Vereinzelt gesehen entbehren selbst geringere Figuren dieser

Art selten eines eigenen Reizes. Er geht verloren, wenn man sie in langer Reihe überblickt. Die reiche Mannigfaltigkeit der Tracht in Gewand und Frisur, die größeren oder feineren Unterschiede in beiden, wie sie sich aus der besonderen modischen und persönlichen Anordnung ergaben, und auf deren genaue Wiedergabe die schönen Trägerinnen gewiß den größten Wert legten, verschwinden für uns in der allen gemeinsamen Gleichartigkeit der Gesamterscheinung und der immer wiederkehrenden gleichen Körperhaltung. Das freundliche Lächeln verkehrt sich zu ausdruckslosem Grinsen; wir sehen, daß die schräg gestellten, mandelförmigen Augen mit ihren flach vorquellenden Augäpfeln und bandartigen Lidern der Natur doch allzu willkürlich widersprechen. Die überall sich aufdrängende, oft nur äußerlich empfundene, gespreizte Zierlichkeit neben den immer wiederholten gleichen Mängeln gewährt dann den Eindruck des Kindischen und Beschränkten.

Es liegt zu viel auswendig Gelerntes in dieser zierlichen und mühseligen Marmorkunst. Vor lauter Ausführung im einzelnen ging der Zusammenhang des Ganzen verloren, vor lauter handwerklichem Können und Künsteln die frische einfache Beobachtung der Natur; vor lauter Zierlichkeit und Schmuck des Gewandes wurde der darunter liegende Körper vernachlässigt und mißverstanden.

Aber der äußere Erfolg der fremden Meister war, wie die große Zahl ihrer noch vorhandenen Werke lehrt, glänzend.

Die einheimischen Bildschnitzer werden die fremden Wundermänner mit nicht freundlichen Augen betrachtet haben. Die Schwächen dieser spielerischen Kunst konnten ihnen nicht verborgen bleiben, aber noch weniger die Vorzüge. Sie waren den Poros gewöhnt, der sich leichter schneiden läßt als Holz; und wenn sie zum Marmor griffen, so war es zuerst nur der geringe graublaue Stein, wie ihn die am leichtesten zugänglichen Schichten am Pentelikon und Hymettos boten. Sie bemühten sich, was sie zu erzählen hatten, gewaltig und ausdrucksvoll auszusprechen und alle menschlichen Formen so schlicht und ehrlich wiederzugeben, als es der Stoff, den sie unter den Händen hatten, und ihre ererbte lang geübte Kunst nur irgend gestatteten. Jetzt sahen sie plötzlich die berühmte Marmorkunst der Inseln und des Ostens vor sich — Figuren von wundervollem, hellem, leuchtendem Marmor, dessen Glanz durch die Glättung noch gesteigert, durch die sparsameren farbigen Zutaten noch doppelt herausgehoben war. Und dieser schöne harte Marmor war so künstlich und vollendet bearbeitet, wie sie es selbst trotz alles Fleißes und aller

Mühe, auch wo sie ähnliches versucht hatten, nicht leicht erreichten; es war als ob die Fremden geheimnisvolle Kräfte hätten, um solche Zaubereien zu vollführen. Ihre technische Überlegenheit war so klar, wie ihr Erfolg. Was sollten die einheimischen Künstler dieser Tatsache gegenüber beginnen? Manche suchten so rasch wie möglich das Fremde nachzumachen, im Guten wie im Schlechten, und sie hielten die schräg stehenden Augen für so wichtig und wesentlich wie das künstliche Bohren und Unterhöhlen. Das waren die künstlerisch und persönlich Unselbständigen, deren Werke unsere Teilnahme nicht erwecken können. Andere blieben sich selber treu, aber sie suchten von den Fremden zu lernen, ihnen selbst und ihren Werken abzusehen, wie sie Meißel und Bohrer brauchten, wie sie stets den schönsten Marmorblock wählten, wie sie die Linien und Formen so reinlich und sicher zu ziehen und zu runden, allen Zierat so geduldig ins kleinste auszuarbeiten wußten. Freilich mit solchen Handwerksvorteilen geriet leicht auch etwas von der chiischen Art Auge und Mund zu bilden, das Haar ins Endlose zu teilen, zu lockern und zu kräuseln, überhaupt chiische Äußerlichkeit in die attischen Arbeiten hinein, bald mehr bald weniger. Die, die auf solche Weise die fremden und eigenen Vorzüge zu verbinden strebten, werden die verständige Mehrzahl der mittleren Talente gewesen sein. Im Gegensatze zu diesem Mittelgut waren diejenigen attischen Künstler die glücklichsten, die von den Fremden nichts annahmen als die besondere Sorgfalt in der Wahl des Marmors und den Gebrauch von ein paar bequemeren Bohrern und Eisen, im übrigen aber völlig auf sich selbst gestellt blieben und in den Erfolgen der Fremden nur die Aufforderung fanden, die eigenen Leistungen aus eigener Kraft noch zu steigern. Diese Künstler waren die wenigsten und die größten.

Einer dieser Starken war der Meister eines Bildniskopfes in unserer Sammlung (Nr. 308), in dem uns eines der kostbarsten und wichtigsten Überbleibsel der altattischen Kunst erhalten ist. Trotz der Verletzungen, die der in schönem parischem Marmor gearbeitete Kopf erlitten hat, muß die seltene Meisterschaft und Schönheit jedem empfindenden Auge sofort fühlbar sein. Der erste beherrschende Eindruck ist der einer überaus treuen Porträtähnlichkeit. Wir wissen nicht, wie der Mann, dessen Züge uns so unwiderstehlich fesseln, im Leben aussah. Aber sein Bildnis wirkt so unmittelbar überzeugend und wahr, so mächtig spricht aus ihm eine kraftvolle persönliche Eigenart, daß wir nicht zweifeln: das ist das wahre und treue Abbild des vornehmen, stolzen Mannes, wie ihn seine Landsleute und

seine Feinde im Leben kannten, liebten und fürchteten. Als Augen und Lippen, Bart und Haar noch ihre lebhaften, fest bestimmten Farben an sich trugen, muß sich in diesen altertümlich einfachen, strengen und harten Zügen der Eindruck der Wahrhaftigkeit und Lebendigkeit fast zum Unheimlichen gesteigert haben — ähnlich wie bei dem nach der Epoche und den angewandten Kunstmitteln so fern abstehenden Uzzano Donatellos.

Bildniskopf. Berlin Nr. 308.

Genau so wie er ihn sah, hat der Künstler den Mann vor uns hingestellt und bei der Arbeit keinen Blick und keinen Gedanken von dem lebendigen Vorbild abgewendet. Genau so wie es war, hat er das Oval des Gesichts, den Schnitt des Haares und Bartes, die großen runden Augen, genau so die Ohren, die Form des Kopfes wiedergegeben. Aber er sah alles einfach und groß, und einfach sind die technischen Hilfen, über die er verfügt. Die erhöht stehen gelassenen Oberflächen von Haar und Bart sind gerauht; so lassen sie noch jetzt, wo ihre Farbe fehlt, die glatte Haut des Gesichts, die wie eine einzige große Einheit über Knochen und Fleisch gezogen erscheint, sich in starker Gegensätzlichkeit herausheben. Nirgends ist etwas Kleinliches und Gekünsteltes, nirgends drängt sich das Machwerk vor; die Technik ist nichts als das Mittel, alle Formen so rein und lebensvoll, so schlicht und anspruchslos wie nur möglich auszusprechen. In allem dem offenbart sich der völlige Gegensatz gegen die chiischen Mamorkünsteleien. Nicht die chiischen Skulpturen sind die Verwandten des

Kopfes, sondern der kalbtragende Bombos und die Köpfe des dreileibigen Dämons aus dem Porosgiebel, freilich Verwandte sehr viel niederer Gattung. Die gutmütigen Köpfe des Dämons scheinen wie in die Schranken eines tierisch-physischen Daseins gebannt, in dem sie sich befriedigt behagen. Der Ausdruck des Bombos geht über eine spießbürgerliche Enge nicht hinaus. Der Eindruck des Geistigen in dem Rampinschen Kopf liegt nur in der kindlichen Heiterkeit und in der nicht ohne Mühe erreichten Sauberkeit der freundlich lächelnden Züge. Der heldenhafte Porträtkopf dagegen sieht uns durchdringend und überlegen an. Aus ihm spricht ein vornehmer Sinn, ein starker Wille, der sich und andere zu beherrschen gewohnt ist; es spricht aus ihm ein geistiges Feuer, wie man es nicht nur bei hochaltertümlichen Werken, sondern überhaupt nur selten findet.

Auch das bekannteste altattische Grabrelief, die Stele des Aristion (Fr.-W. 101), geht in dem Ausdruck des geistigen Lebens weit über den kalbtragenden Bombos hinaus. Ihr Künstler Aristokles wurzelt wie sein größerer Kunstgenosse, von dem der Bildniskopf herrührt, in den selbständigen Anschauungen seiner attischen Heimat. Aber auch er hat für sein Werk nicht nur eine schöne Platte Marmor gewählt, sondern er hat auch die Schönheit dieses Materials empfunden und zur Geltung zu bringen gewußt. Es war ein vornehmer Kriegsmann, den er darzustellen hatte, der Parteifreund des Peisistratos; und er hat es in seinem Werke an nichts fehlen lassen. Trotz jedem Chier hat er seine Umrisse reinlich und sorgfältig gezogen und den bunten Farbenschmuck in endlosem Fleiß, mit Treue und Liebe auch im Kleinen, aufgetragen. Als er die Gestalt in die Marmorplatte, auf die er sie sich lebensgroß aufgezeichnet hatte, hineinarbeitete und heraushob, sind auch abgesehen von den Unvollkommenheiten der Kunststufe und anderen Fehlern ein paar Versehen mit untergelaufen, die nicht alle wieder gutzumachen waren. Aber man bemerkt sie kaum, sondern freut sich an der so deutlich und leibhaftig vor uns stehenden Gestalt, bei der man durchaus den Eindruck eines zwar in den Mitteln und in einem gewohnten Typus der Darstellung befangenen, aber sprechenden Porträts hat, wie es als solches gemeint war und galt. Man freut sich vor allem an dem einfachen, ehrlichen und offenen Sinn, an der selbstgewissen Sicherheit der künstlerischen Leistung, die, ohne sich allzuviel auf den Zirkel und auswendig gelernte Regeln zu stützen, das Leben als Leben und als ein Ganzes empfindet und wiedergibt, so daß das Schematische, das nicht fehlt, wenigstens in der Ausführung nur sehr wenig hervortritt.

Neben die Aristionstele ist das Bruchstück einer altattischen Grabstele (Inv. Nr. 1531) in unserem Museum zu stellen, ihr von den bisher bekannten altattischen Grabstelen am nächsten verwandt, weit näher auch als z. B. das ältere schöne Bruchstück mit dem Diskophorenkopf (Fr.-W. 99). Erhalten ist nur der Oberteil einer weiblichen Figur, die, während Aristion reichlich lebensgroß ist, nur in etwa zwei

Oberteil der Grabstele des Aristion. In Athen.

Drittel Lebensgröße dargestellt war. Der Marmor ist pentelisch und zeigt den eigentümlich schönen rötlichen Ton, den der pentelische Marmor im Laufe der Zeit leicht annimmt. Wo die Oberfläche des Reliefs überhaupt erhalten ist, ist sie so gut wie unberührt, schön und frisch. Reste und Spuren von roter Farbe sind besonders deutlich am Hinterkopf, auch an den Haarwellen über der Stirn und dem Schopf im Nacken, am Augenstern, zum Teil im Grund.

Die Figur, die nach dem Erhaltenen zu schließen, jugendlich und mädchenhaft aussah, stand einfach und schlicht da, mit gleichmäßig auf den Boden aufgesetzten Füßen, von denen der linke vorgesetzt war. Der rechte Arm wird ohne starke Bewegung gesenkt gewesen sein, die rechte Hand wohl das Gewand gefaßt haben. Die linke Hand hält eine Blume. Die ganze Haltung und Bewegung

Bruchstück der Grabstele eines Mädchens. Berlin Inv. Nr. 1531.

der Figur war, der künstlerischen Gewohnheit und Notwendigkeit bei solchen schlanken Stelen entsprechend, eng und knapp zusammengefaßt; die Kunststufe ist dieselbe wie bei dem Aristion oder doch nicht wesentlich verschieden, vielleicht ein wenig später. Anordnung und Haltung sind gleichartig, beide Werke sind voll individuellen Lebens und zarter Empfindung. Die Einzelformen stimmen vielfach überein. So an Stirn, Augenknochen und Nasenansatz und

an den langgestreckten Fingern mit den wohlgebildeten, sorgfältig angegebenen Fingernägeln. Doch sind auch Unterschiede zu bemerken, sehr auffällig in der Bildung der Augen. Beidemal drängt sich nach der Weise der archaischen Kunst der Augapfel flach zwischen den bandartigen Lidern vor, aber das Auge des Aristion ist rundlicher und offener und es steht gerader, das des weiblichen Kopfes ist länglicher und zarter und es ist schräger gestellt. Und wenn das offenere Auge mit dem gespannteren Blick für den heldenhaften kraftvollen Aristion, das schmalere zartere Auge für den weiblichen Kopf das Angemessenere und Natürliche ist, so erinnert doch das Auge des Aristion an die Art der älteren Porosskulpturen, das des Frauenkopfs kommt durch Form und Stellung mit der Art überein, die wir von vielen der auf der athenischen Akropolis gefundenen vorpersischen Frauengestalten her kennen. Das Ohr scheint bei beiden Köpfen ganz gleich gebildet mit tiefer Ohrmuschel, starkem Ohrläppchen und besonderem Schwung des Konturs auf der Seite des Gesichts. Dagegen ist die Stellung abweichend, bei dem Aristion, fast wie zufällig, schräg nach hinten, bei dem Frauenkopf gerade, eher steil. Bei der verschiedenen Haartracht müssen die Haare verschieden gebildet sein. Bei dem Aristion sind sie in einzelne Locken aufgelöst, noch sehr deutlich an eine bestimmte Art der Porosskulpturen erinnernd, und wenn dabei eine neue Beobachtung der Natur zugrunde liegen oder hinzugekommen sein mag, so erscheinen sie doch noch mit einem Rest des Schematischen behaftet, äußerlicher und weniger natürlich bewegt als die plastisch belebten Haare des Frauenkopfes, bei deren Durchführung der Künstler mit besonderer Feinheit der Beobachtung und Empfindung verfahren ist. Die Haartracht als solche ist dieselbe, die aus anderen und auch aus jüngeren Beispielen bekannt ist, und ebenso entspricht es der wohlbekannten Übung, daß die genauere Angabe der Haare auf dem Hinterkopf der Farbe überlassen blieb. Dieser Hinterkopf ist aber nicht als ganz einheitlich glatte Oberfläche gebildet, sondern es sind leise Furchen gezogen, die das noch farbig anzugebende Haar bereits plastisch in mehrere schwach erhobene rundliche Buckel gliedern. Dieselbe Auf- und Abbewegung ist bei den Haarwellen an der Stirn und im Nacken sehr schön und fein durchgeführt, wiederum als Grundlage, wie auf dem Hinterkopf für die nur farbige Zeichnung, so hier für die eingeritzten, wellig fließenden Längslinien. So ist naiv und in anmutiger Deutlichkeit ausgesprochen, wie das Haar oben auf dem Kopf durch das Haarband fest angedrückt wird, unterhalb des Bandes, auf der Stirne und im Nacken,

voller und freier ist. Der sorgfältig mit Ritzlinien gekräuselte Bart des Aristion erinnert an die Darstellung des Zeugs bei archaischen Gewandstücken und hat etwas Zeug- oder Fellartiges. Die entsprechenden Linien im Haar des Frauenkopfes sind nicht nur, wie es der verschiedenen Aufgabe gemäß ist, tiefer sondern auch freier geführt. Die Nase des Aristion ist einfacher, weniger bewegt als die des Frauenkopfes, der Mund kleiner, die Lippen sind fein und schmal; bei dem Frauenkopf ist der Mund groß, die Lippen voll. Lehrreich ist die genauere Vergleichung der in der Art der Anordnung und den Hauptformen übereinstimmenden Hände. Aristion faßt seinen Speer mit starker Hand fest und derb an; zierlicher und anmutiger bewegt hält das Mädchen die leichte Blume und entsprechend ist die ganze Hand feiner und zarter, man darf auch sagen besser geformt. Überhaupt ist die Modellierung bei der weiblichen Gestalt überall ausführlicher, feiner und weicher als bei dem Aristion und weiter gebracht, wie die Reliefhöhe im Verhältnis zum verschiedenen Maßstab der beiden Figuren an der weiblichen Gestalt größer ist.

Die eigene Höhe, zu welcher die aus dem heimatlichen Boden machtvoll aufsprießende attische Kunst damals emporgewachsen ist, läßt sich noch ahnen in den Trümmern eines großen monumentalen Tempelschmucks, die uns erhalten sind.

Als in der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts v. Chr. auf der athenischen Akropolis der alte Tempel der Athena mit einer Säulenhalle umgeben und mit einem Marmordach versehen wurde, fielen die alten Porosgiebel der Cella weg (S. 2 ff.), und man richtete die beiden neuen Giebelfelder zur Aufnahme von Marmorskulpturen her. Große Räume waren auszufüllen. Die Giebelbreite betrug 20 Meter, die Giebelhöhe in der Mitte fast 2½ Meter. In diesen Rahmen waren in dem einen Giebel kämpfende Tiere, von denen Bruchstücke mehrerer Löwen und eines verwundeten Stieres kenntlich sind, eingesetzt, in dem anderen, gewiß dem an der Ostseite, die Darstellung des Siegs der Götter über die Giganten, alles in Marmor und statuenmäßig rund gearbeitet. Von den acht Figuren, die der Gigantenkampf umfaßte, sind zwei völlig, zwei andere bis auf geringe Reste verloren. Aber die vier übrigen Figuren haben sich mehr oder weniger zusammensetzen und in ihrer Bewegung erkennen und damit die ganze Komposition in ihren Grundzügen feststellen lassen. Den auffälligsten Platz in der Giebelmitte nahm Athena ein (Abguß des Kopfes Fr.-W. 106). Im Ausfall nach ihrer linken Seite vorschreitend, hat sie den gewaltigen, unter ihrem Angriff rücklings zusammen-

sinkenden Giganten mit der linken Hand am Helm gefaßt und führt mit der Lanze in der Rechten den Todesstoß. Sie tut dies — um wieder ein scheinbar fern abliegendes Beispiel anzuführen — mit der selbstverständlichen heiteren Sicherheit wie die Judith des Donatello. Neben Athena kämpften, nach auswärts gerichtet, zwei Götter, vermutlich

Athena im Gigantenkampf vom Giebel des umgebauten Athenatempels auf der Akropolis von Athen.

Zeus und Herakles; sie erschienen klein gegenüber ihren nächsten Gegnern, noch kleiner im Vergleich mit den entfernteren, die aus den Giebelecken wie Tiere zum Kampf herankriechen. So durchdrang und überwand das leidenschaftliche Erfassen des mythischen Vorgangs die Bindung, die der gegebene Raum aufzwang. Der deutliche Zusammenhang mit den Gewohnheiten der vorausgegangenen Kunstübung, selbst die fühlbare Ungleichheit in der Be-

herrschung der Kunstmittel lassen uns die großartige Naivität der Auffassung nur um so stärker und eindringlicher empfinden. Überall ist der Sinn auf das Lebensvolle, Große und Einheitliche gerichtet. Das gewaltige, ausdrucksvolle Bild der Besiegung der Giganten durch die drei Götter ist als ein Ganzes erschaut; die Gruppen, in die es sich zerlegen läßt, sind eng zusammengehörige Teile, die einzelnen Gestalten stellen sich dar als bewegte Gesamterscheinungen, als den gesamten Gliederbau vom Scheitel bis zu den Zehen gleichmäßig umfassende Einheiten in handelnder Tätigkeit. Athena stand da in langem, reichem, prächtig geschmücktem Gewand und leuchtender Wehr; die beiden

Gigant vom Giebel des umgebauten Athenatempels auf der Akropolis von Athen.

Götter neben ihr waren wohl zum Teil bekleidet; die Giganten sind nackt; wenigstens einer von ihnen war jugendlich. Entscheidend macht sich das Streben geltend, den nackten Körper kraftvoll und wahr wiederzugeben. Innerhalb der altertümlichen Gebundenheit und Gewaltsamkeit und trotz der einzelnen Unvollkommenheiten offenbart sich in der Formung der Glieder, am auffälligsten bei dem Giganten der Mittelgruppe, nicht nur eine lebendige, sondern eine so hohe und einfache Empfindung der Natur, daß uns dieser kindlich befangene und jugendlich kühne Versuch ergreift wie eine frühe Vorahnung der großartigen Formenauffassung, die den Meisterwerken der perikleischen Epoche eigen ist. — Ein schöner attischer Jünglingskopf, der aus dem Besitze von Rayet in die Sammlung Jakobsen gekommen ist, zeigt, daß die Stilart, die wir durch den Kopf der

Athena kennen, auch anderen gleichzeitigen attischen Werken eigen war.

Die kräftige unbefangene Auffassung lebendiger Handlung, wie sie die in großem Maßstab gehaltene Darstellung des Gigantenkampfs im Giebel des Tempels auf der athenischen Akropolis auszeichnet, kehrt auch wieder in den kleinen und wohl nicht nur infolge des kleinen Maßstabes zierlicheren und anmutigeren Reliefbildern aus der Theseus- und Heraklessage, mit denen die Athener etwas später, gewiß durch attische Künstler, die vierundzwanzig Metopen des von ihnen im Heiligtum zu Delphi gestifteten Schatzhauses schmücken ließen (Gipsabgüsse Inv. Nr. 2385).

Von dem Fortgang der Kunst und ihrer reichen Verwendung in Attika geben viele uns erhaltene Werke Kunde. Auch in dieser Fülle fällt durch Feinheit und Besonderheit der künstlerischen Absicht das Weihgeschenk des Euthydikos auf, eine Frauenstatue, von der die Basis mit den zierlich gearbeiteten Füßen und den nächsten Gewandteilen und der Kopf samt der Brust wiedergefunden sind. In Haltung und Erscheinung ist die in den chiischen Werken übliche Anordnung befolgt; die Kunstart ist völlig verschieden. Das Gewand auf der Brust ist weniger peinlich und kleinlich, der Rest auf den Unterschenkeln mehr in attischer Art von geschnittener Zeichnung. Die Augen sind nicht schräg gestellt; sie sehen unter ihren großen Bogen den Beschauer sicher und ruhig an. Die Lippen sind nicht zu steifem Lächeln verzogen, sondern der liebliche kleine Mund, der in das volle feste Oval des Gesichts hineingesetzt ist, erscheint in diesem Augenblick wie von Unmut und Schmerz bewegt; die tief herabgezogenen Mundwinkel geben dem milden Frauenantlitz einen verschlossenen mürrischen Ausdruck, der die »gekränkten« Madonnen des Francia ins Gedächtnis ruft. Und wie Francia diesen Ausdruck im Gegensatz zu den älteren Bologneser Malern anwendet, die den Gesichtern ihrer Figuren ein chiisches Lächeln zu verleihen pflegten, so verfuhr der attische Bildhauer in offenkundigem und bewußtem Widerspruch gegen die Vorgänger, die ihren Figuren eine festgestellte, widersinnige Heiterkeit aufzwangen. Der Kopf mit seinen etwas schematischen Gesichtszügen macht nicht den Eindruck einer starken persönlichen Leistung; für uns bezeichnet er einen festen Punkt der küntlerischen Entwicklung, die sich in Athen vollzog. Wie die Körper der nackten Giganten vom Giebel des alten Athenatempels auf die nackten Gestalten der Parthenongiebel hindeuten, so ist der Kopf der von Euthydikos geweihten Figur mit seinen in Seiten- und Vorderansicht einfach und klar gegliederten, voll und fest umschriebenen

Gesichtszügen eine deutliche Vorstufe der Kopftypen, die uns vom Parthenonfries her so wohl bekannt sind.

Ein ähnlich verschämter Reiz wie über der Euthydikosfigur liegt über dem blonden Knabenkopf, der wie alle

Oberteil der von Euthydikos gestifteten Frauenstatue auf der Akropolis von Athen.

bisher genannten Beispiele den durch die persische Verwüstung entstandenen Schuttmassen entstiegen ist. Die Haltung ist freier bewegt, die Anlage der Formen hat viele Beschauer auch an den Typus erinnert, den die Mittelfigur aus dem westlichen Giebel des olympischen Zeustempels zeigt. Doch steht die Zartheit und Feinheit des auf der Akropolis gefundenen Knabenkopfes von der derben und

entschlossenen Formgebung der olympischen Giebelstatuen weit ab und läßt den Unterschied der künstlerischen Auffassung und Empfindung nicht verkennen.

Unter den vorpersischen Frauenstatuen zeichnet sich eine nicht durch besondere Schönheit und Feinheit der Arbeit, sondern durch ihre ungewöhnliche Größe aus. Entschieden altertümlich, mit männlich breiten Schultern und schmalen Hüften, steht ihre Erscheinung in einem Gegensatz zu der Zierlichkeit der Haltung und Gewandung, die auch sie zeigt, wie der leider nicht wohl erhaltene Kopf nicht mit der chiischen Weise übereinstimmt. Aller Wahrscheinlichkeit nach gehört zu dieser großen Statue eine Basis mit der Künstlerinschrift des Antenor. Das ist derselbe Bildhauer, dem die Athener die Ausführung der berühmten Gruppe der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton übertrugen, die von Xerxes 480 weggeschleppt, bald nachher durch eine neue Gruppe von der Hand des Kritios und Nesiotes ersetzt, von Alexander dem Großen oder einem seiner Nachfolger zurückgeschickt wurde, so daß, wie berichtet wird, von da an die alte und die neue Gruppe nebeneinander auf dem Markte standen. Von einer dieser beiden Erzgruppen, die einander ähnlich gewesen sein werden, sind uns die beiden Figuren in Marmorkopien erhalten (Fr.-W. 121. 122), und da diese mit der Kunststufe der Statue des Antenor nicht übereinstimmen, so werden sie auf die jüngere Gruppe von der Hand des Kritios und Nesiotes zurückgeführt. Ohne die Zusammenfügung der athenischen Frauenstatue mit der Basis des Antenor würde man wohl eher an die ältere Gruppe denken dürfen, zumal eine schöne vorpersische Knabenstatue auf der Akropolis (Gipsabguß Inv. Nr. 2144) mit dem Harmodios der Marmorkopie fast porträthaft übereinkommt.

Teil der Krönung vom Altar des jüngeren Peisistratos.

II.

Archaische Kunst im Osten.

Die aus dem Altertum gerettete literarische Überlieferung gibt die Ergebnisse der gelehrten Neugier, des Sammelfleißes und der Schlüsse von zum Teil ausgezeichneten Forschern freilich nur in Bruchstücken, lückenhaft und in vielfach getrübter, verwirrter und mißverstandener Fassung wieder. Aber sie führt zu der Vorstellung, daß die griechischen Kunstwerkstätten, die am frühesten Ruhm genossen, auf den Inseln zwischen Kleinasien und dem griechischen Festland standen, und eine erste Blüte der griechischen Kunst bei den Heiligtümern und an den Fürstenhöfen in den Küstenländern Kleinasiens und den benachbarten Inseln zu staunenswerter Entfaltung kam. Schon im VII. Jahrhundert v. Chr. soll der lydische König Kandaules das Gemälde eines griechischen Malers Bularchos mit Gold aufgewogen haben; es schilderte den Kampf und die Niederlage der am Mäander wohnenden Magneten gegen die wilden nordischen Kimmerier. Seine Nachfolger schickten kostbare Weihgeschenke nach Delphi. Mit den halbgriechischen Königen von Lydien wetteiferte Polykrates von Samos. Die frühesten weltbekannten, prachtvoll ausgestatteten Heiligtümer waren das Heraion in Samos und das Artemision in Ephesos, zu dessen Errichtung und Ausschmückung sich ausgezeichnete Künstler von nah und fern zusammenfanden. Aus Kreta und Samos kamen die besten Baumeister, die am Artemision tätig waren. Nicht nur die Baukunst wurde auf diesen Inseln geübt. Auf Kreta gab es geschickte Bildschnitzer und Bildhauer. In Samos war jede Kunstfertigkeit heimisch, die Herstellung künstlicher, reichverzierter Erzgeräte und kleiner und großer Erzfiguren so gut wie die mühselige Kleinkunst des Einschneidens in die zum Siegeln verwendeten, in Ringe gefaßten harten Edelsteine. Die Fertigkeit, den Marmor zu schneiden und zu formen, bildet sich naturgemäß zuerst aus an Orten, an denen gute und

ausgiebige Marmorlager früh entdeckt und ausgebeutet werden. Die Stelle, die im modernen Kunstbetrieb Carrara und die dortigen Marmorarbeiter einnehmen, haben in den Zeiten des Altertums Paros und die parischen Bildhauer siegreich behauptet. Schon im VI. Jahrhundert v. Chr. haben in Attika wie in anderen Landschaften des griechischen Festlandes Bildhauer aus Paros und dem mit Paros eng benachbarten Naxos gearbeitet.

Die Nachrichten der Schriftsteller knüpfen die Anfänge der Marmorbildhauerei nicht an Paros, sondern neben Kreta an die Werkstatt einer durch mehrere Generationen hindurch in Chios tätigen Künstlerfamilie. Beispiele solcher vom Vater zum Sohn sich vererbenden Kunstfertigkeit fehlen auch im Verlauf der modernen Kunstgeschichte nicht, am wenigsten solange der besonders gepflegte Kunstzweig in handwerklichen und zünftigen Schranken betrieben wird. Im Altertum müssen bei der festen Bindung, die sich aus der engen Gemeinschaft der Geschlechter und Familien ergab, die Beispiele überaus häufig gewesen sein. Der älteste Name, der uns aus der chiischen Bildhauerfamilie aufbewahrt ist, ist der des Mikkiades; dessen Sohn hieß Archermos; Archermos war der Vater von Bupalos und Athenis. Diese beiden sind, wie eine ausdrückliche Überlieferung annehmen läßt, um 540 v. Chr. selbständige Künstler gewesen.

Als die ersten Marmorbildhauer in Kreta werden Dipoinos und Skyllis genannt. Sie sind nach dem Peloponnes gekommen, haben dort Werke geschaffen und Schüler gefunden. Ihr Landsmann Cheirisophos hat den vergoldeten Apoll in Tegea gearbeitet. Das Hin- und Herziehen der Künstler ist gerade für die Frühzeit vielfach bezeugt. Endoios war in Kleinasien und in Athen tätig. Von der Hand des Ägineten Smilis war das Schnitzbild der Hera in ihrem Heiligtum in Samos. Bathykles aus Magnesia am Mäander hat in Amyklä in dem berühmten Heiligtum des Apoll das Prachtwerk des Thrones für den Gott aufgerichtet und dabei als Schmuck einen ganzen Vorrat griechischer Sagen angebracht, wie sie in der ionischen Kunst in bildlichen Szenen festgestellt und üblich gewesen sein mögen. In den Figürchen oben auf der Thronlehne glaubte man den kunstreichen Meister selbst mit seinen Gehilfen zu erkennen, — wie an der Bronzetür von S. Peter Filarete sich mit seinen Schülern im Relief angebracht hat.

Mit der aus dem Altertum überkommenen gelehrten Überlieferung lassen sich bisher noch nicht überall die für uns wiedergewonnenen Denkmäler zu einem vollen, auch im einzelnen deutlichen Bild zusammenschließen. Einige

Male fällt durch die literarische Überlieferung ein helles und scharfes Licht auf den geschichtlichen Wert der erhaltenen Werke. Diese wiederum erklären und beleben, auch wenn sie nicht genannt sind, die Nachrichten der Schriftsteller, aus denen allein niemals eine wirkliche und leibhaftige Vorstellung erreicht werden kann. Endlich aber sind so viele und zum Teil so bedeutende und hochstehende Reste jener auf den Inseln und der kleinasiatischen Küste heimischen, jugendstarken griechischen Kunst aufgedeckt worden, daß sie, auch wo wir von jeder Rücksicht auf literarische Überlieferung absehen müssen, eine Reihe fester Punkte für die geschichtliche Entwicklung abgeben. Und nicht nur in ihrer eigentlichen Heimat finden wir die Zeugen und Spuren dieser kleinasiatischen und Inselkunst, auch auf dem griechischen Festland und zum Teil in weiter Ferne bis in die von kühnen Seefahrern den Griechen gewonnenen Gebiete.

Von dem chiischen Meister Archermos meldeten antike Gelehrte, er zuerst habe die Siegesgöttin mit Flügeln dargestellt. Es muß also an einem nicht allzu schwer zugänglichen Orte eine geflügelte Nike des Archermos vorhanden gewesen sein, an die sich eine solche Angabe anheften konnte, und gewiß ist diese Angabe nicht anders zu verstehen, als daß die älteste, von einem namhaften Bildhauer herrührende Statue der geflügelten Nike, die man zu nennen wußte, das Werk des Archermos war — eine im späteren Altertum einigen Kunstgelehrten bekannte antiquarische Merkwürdigkeit. Wir durften hoffen, diese Merkwürdigkeit selbst noch zu besitzen, und, wenn diese Hoffnung wirklich trügerisch war, ist uns wenigstens ein Werk erhalten, das ihre Stelle vertreten kann.

Durch die französischen Ausgrabungen auf Delos ist ein Inschriftstein zutage gekommen, welcher die wohlbekannten chiischen Künstlernamen Mikkiades und Archermos nennt. In der Nähe wurde die marmorne Figur einer geflügelten Frau gefunden (Fr.-W. 27), die man glaubte auf die Basis mit der Inschrift aufsetzen zu können, bis sich Zweifel an der Zugehörigkeit erhoben. Das auf der Basis aufgestellte Werk war von Mikkiades mit Hilfe seines Sohnes Archermos hergestellt und mit diesem gemeinsam dem delischen Apoll geweiht. Von der Nike ist vermutet worden, daß sie ohne Zusammenhang mit der Inschriftbasis als Firstschmuck auf einem Bauwerk verwendet gewesen sei.

Dem literarischen Ruhm der hoch gepriesenen Bildhauerschule von Chios entspricht diese Nike durch Vorzüge, die mit den im höchsten Sinn künstlerisch entscheidenden nicht ohne weiteres zusammenfallen.

Nike von Delos. In Athen.

Eine Frau, in zwei Drittel der natürlichen Größe, läuft in gewaltigem Schritt von rechts nach links. Sie hatte große und breite Flügel am Rücken, kleinere vorn an den Schultern und an den Fußknöcheln. Die in den Knien stark und übertrieben gebogenen Beine sind in die Seitenansicht

gestellt, Oberkörper und Kopf in die Vorderansicht. Bei der Anstrengung des hastenden Laufs ist durch eine eckige Bewegung des Arms die linke Hand auf den linken Oberschenkel aufgesetzt; der rechte Arm war vorgestreckt, vielleicht mit einem Kranz oder einer Binde in der Hand. Offenbar waren die Bildhauer auf zweierlei besonders stolz: auf den Schein des Fliegens oder vielmehr Laufens in der Luft und auf das künstliche Machwerk der Marmorarbeit. Die Flügel, so groß und so auffällig sie waren, sind dennoch nur ein Symbol, eine Anleitung für die Phantasie des Beschauers; sie drücken keine Bewegung aus und sie tragen die Figur nicht. Den Schein des Laufens in der Luft haben die Künstler vielmehr dadurch zu erreichen versucht, daß die Figur auf der sie unmittelbar tragenden dicken Basisplatte nur mit einer scheinbar frei niederhängenden Gewandmasse aufsaß; rechts und links schwebten die Füße im Freien, auch das stark gebogene linke Knie reichte nicht bis auf die Platte hinab. Es sind mancherlei ähnliche kleine Bronzefiguren erhalten, die über die Absicht dieses sinnreichen Auskunftsmittels keinen Zweifel lassen. Die von den Künstlern gewünschte Täuschung war noch verstärkt durch eine verhältnismäßig hohe und freie Aufstellung; die Basisplatte stand vielleicht auf einem Dachfirst, wahrscheinlicher auf einem Kapitell, das von einem nicht allzu hohen, schlanken Pfeiler oder einem Säulenschaft getragen wurde. Die Bewegung, wie die Nike sie zeigt, war nicht eine neue Erfindung. Die Leistung der chiischen Bildhauer bestand darin, daß sie ein im Relief- und Ornamentstil bereits gebräuchliches Motiv in eine Rundskulptur von immerhin ansehnlicher Größe übertrugen. Man spürt diese Übertragung noch deutlich genug in der flächenhaften, reliefmäßigen Art und Wirkung des Ganzen. Denn für die Rundskulptur liegt auf keiner Stufe des Könnens ein Grund vor, Kopf und Oberkörper anders zu drehen als die Beine; eine solche Verschiedenheit in der für die einzelnen Teile des Körpers gewählten Ansicht läßt sich nur aus der Überlieferung der Darstellung in Relief oder Malerei erklären.

Die Marmorarbeit ist überaus gewandt; sie offenbart eine lange und sichere Übung. Alle Linien sind scharf und klar gezogen. Das Gewand ist von dem nackt heraustretenden rechten Knie und Unterschenkel auf beiden Seiten durch eine tiefe Unterarbeitung gelöst; ebenso stehen die in den einzelnen Strähnen endigenden Haarmassen hinten frei vom Nacken ab, und die kleinen Flügel vorn an den Schultern standen frei gearbeitet vor den großen Rückenflügeln in die Höhe. Während der rechte Arm wenigstens an der erhaltenen Schulter mit dem großen

Rückenflügel zusammenhängt, war der verlorene linke Arm völlig freistehend gearbeitet. Auch über dem kleinen Flügel am rechten Bein ist der Marmor weggeschnitten, so daß zwischen Bein und Gewand eine leere Stelle entsteht, durch die man hindurchsieht. Der Flügel ebenda dient zugleich als sichernde Querstütze für den frei in der Luft hängenden Knöchel und Fuß. Die vorn herabhängenden Falten sind mehrfach durch doppelte eingeschnittene Linien umsäumt. Auf dem Rücken bezeichnen ähnliche Einschnitte in den Marmor die ersten Ansätze, von denen die großen Flügel ausgehen.

Der reichlichen und zierlichen Marmorarbeit kamen einzelne Zutaten aus Metall und vor allem eine reiche und starke Farbengebung zu Hülfe. An dem rings um den Kopf laufenden Schmuckband waren vorn Rosetten aus Metall angebracht; die Ohren trugen metallenen, scheibenförmigen Ohrschmuck. Die Haare waren natürlich rot, die Augenbrauen und die Wimpern grauschwarz, grauschwarz die Pupillen in der braunroten Iris, die Lippen rot. Das Gesicht und alle nackten Teile hatten keine Färbung, sondern zeigten den schönen hellen Ton des geglätteten Marmors. Ebenso in seiner Gesamtheit das Gewand. Aber am äußeren Gewandrand sonderte ein breiter Streif mit bunt gezeichnetem doppelten Mäander deutlich das Gewand von den nackten Beinen und unten, wo es aufstieß, von der Standplatte. Ferner sind oberhalb des Gürtels zunächst schuppenartig aneinander geschobene Halbkreise, weiter oben zerstreute Kreise als Zierformen eingeritzt, denen eine farbige Zeichnung nicht gefehlt haben kann. Ebenso müssen der Gürtel und das um den Hals gelegte Schmuckband Farbe getragen haben. Die größte farbige Masse boten die großen Rückenflügel dar. Gewiß waren ihre schematisch gezeichneten Federn blau und rot und die kleinen Schulter- und Fußflügel in ähnlicher Weise so bemalt, daß von dem inneren bandartigen blauen Rand rote Federn ausgingen. In dieser leuchtenden Pracht bestimmter und klarer Farben muß die freundlich lächelnde ausdrucksvoll bewegte Figur überaus hell und heiter gewirkt haben. Aber die auffälligen Mängel in der Auffassung und Wiedergabe der Natur konnte diese heitere Farbenpracht nicht zudecken.

Die Künstler waren der Marmortechnik so sicher, daß sie unbedenklich das eine Bein aus dem Gewande hervortreten lassen konnten, und sie haben dieses Bein mit besonderer Sorgfalt ausgeführt; zierlich und fein haben wir uns die nackten Füße zu denken. Mit offenkundiger Vorliebe aber ist das freundlich lächelnde Gesicht modelliert

— ohne Zweifel im bewußten Gegensatz zu den fratzenhaften Gesichtern der Gorgo, die man in ihrer Gesamterscheinung ähnlich ausgestaltet und beflügelt und ähnlich bewegt zu sehen gewohnt war. Im Gesicht der Nike sind die einzelnen Bestandteile sehr bestimmt voneinander geschieden. Die beiden Wangenbeine, die wie kleine runde Äpfelchen geformt und von ihrer Umgebung abgesetzt sind, und das spitze Kinn springen auffällig vor. Die etwas vorquellenden Augen stehen ein wenig schräg. Der Mund ist ziemlich einfach gezeichnet; die Mundwinkel sind in die Höhe gezogen und in den Enden durch kleine Bohrlöcher bezeichnet. Neben ihnen und neben den Nasenflügeln sind die Hautfalten angegeben, die beim Lachen entstehen. Es ist dies eine richtig beobachtete Einzelheit; aber die einzelnen Züge schließen sich zu keiner wirklichen Einheit zusammen; trotz aller Freundlichkeit, trotz des deutlichen Lachens mit Mund und Augen ist im Gesicht etwas medusenhaft Maskenartiges; die Haarringel über der Stirn sind völlig leblos, wie eine Reihe von toten Ornamenten. Die Figur ist nicht als Ganzes geschaffen, sondern aus Einzelheiten zusammengesetzt. Die verfehlten Verhältnisse der Gestalt, die, wenn man sie sich ohne Gewand denkt, unerträglich wären, die harte und ungefüge Zeichnung des kurzen Oberkörpers, an den sich die langen Beine ohne ein ausreichendes Stück von Leib ansetzen, die einförmig zufällige Wiederholung der Faltenzüge, zumal auf der Rückseite — dies alles zeigt, daß der frische Gestaltungstrieb durch die den Künstlern allzu wohl vertrauten und oft erprobten Handwerksregeln und Handwerksvorteile, durch die Freude an der technischen Geschicklichkeit, die sie besitzen, eingeschnürt und geschädigt wird. Das Werk ist ein merkwürdiges Beispiel dafür, wie rasch eine kindlich und unbefangen geübte Kunstweise im eifrigen Ringen nach sorgfältiger, sauberer, technisch vollendeter Formengebung in eine von den Urhebern nicht gewollte und nicht bemerkte Äußerlichkeit geraten kann, bei der die verwendeten Kunstmittel ihren Gang wie eigenmächtig und selbständig zu gehen scheinen. Denn die hohe Altertümlichkeit erklärt diese Eigentümlichkeiten und Sonderbarkeiten nur zu einem geringen Teile. Mit der treuen und wahrhaften Nachahmung der Natur beginnt jede wirkliche Kunst, und erst nachher vergißt sie ihr echtes Vorbild über der bequemeren Nachahmung schon vorhandener Kunstwerke, welche so sichere Regeln darzubieten scheinen. In dem eifrigen Bestreben von den Lehrern und Vorgängern zu lernen, in dem mühseligen Kampf um die Aneignung und Ausbildung des technischen Könnens, ohne das kein Gelingen und kein

Fortschritt möglich ist, geht leicht die selbständige, freie und volle Empfindung der Natur verloren. Nur allzuoft ist, auch in Griechenland, Mittel und Zweck verwechselt worden. Mit offenen Augen die Natur wieder anschauen ist das Vorrecht der hohen Geister, welche die Schicksale der Kunst in ihren Händen halten. Aber je gewaltiger sie sind, um so unwiderstehlicher zwingen sie die Nachfolger unter ihre Herrschaft, und dasselbe Spiel beginnt von neuem in veränderten und verfeinerten Formen. Denn im Fortschritt der Zeit, bei dem immer größeren Reichtum der Anschauung und des Könnens schließt das Wiederfinden der Natur mit dem herrlicheren Preis ein um so stärkeres und kühneres Wollen und Ringen in sich.

Der Stufe der chiischen Marmorkunst, wie wir sie aus der Nike von Delos kennen lernen, muß eine weniger gewandte, einfachere und schlichtere Kunstweise vorangegangen, aber die vorherrschende Richtung auf äußere Vollendung, auf Glätte der Form und Arbeit früh zu entscheidender Geltung gekommen sein, und sie ist innerhalb der Schule niemals ganz überwunden worden. Die zierlichen Frauenstatuen auf der athenischen Akropolis, die sich an jene Nike anreihen, zeigen in ihren Vorzügen und Mängeln, welcher Fortentwicklung allein jene Kunstweise fähig war. Sie erhob sich in einzelnen Beispielen zu überaus anmutigen und reizvollen Werken; aber sie hat sich in diesen, einem beschränkten Zeitabschnitt angehörigen Leistungen völlig ausgelebt. Die einst in Athen so siegreich einziehende Marmorkunst der Chier hat keine zweite Blüte getrieben. Sie wurde von dem mächtigeren attischen Geist überwunden und aufgesogen. Ihr bleibender Wert besteht darin, daß sie eines der Elemente war, aus denen die voll entfaltete Kunst des perikleischen Athen groß und frei hervorwuchs.

In einem fühlbaren Gegensatz gegen die besondere chiische Kunstweise stehen die Reste der altionischen Skulptur, die uns aus Ephesos bekannt geworden sind.

Um die Mitte des VI. Jahrhunderts v. Chr. war die Priesterschaft der Artemis von Ephesos damit beschäftigt, der großen Göttin einen glänzenden Tempel von riesenhafter Ausdehnung zu bauen, dessen Tempelstatue, wie es scheint, dem Endoios übertragen wurde. Zu den früheren Helfern und Förderern des gewaltigen, langsam vorrückenden Werkes war der mächtigste und reichste Fürst Kleinasiens, König Krösos von Lydien, hinzugetreten. Er spendete, wie Herodot erzählt, goldene Statuen von Kühen und »viele von den Säulen«. Bei den Ausgrabungen, die das Britische Museum

in Ephesos vornehmen ließ, sind mannigfache Reste dieser Säulen gefunden worden, so daß es möglich war, einen Säulenausschnitt zusammenzusetzen, als Beispiel dafür, wie die Teile ursprünglich verwendet waren (Gipsabguß Inv. Nr. 2220). Diese Säulen waren aus weißem Marmor, gewaltig an Höhe und Umfang, und nicht war, wie bei den übrigen, der Schaft einfach kanneliert, sondern an seinem untersten Teile mit lebensgroßen Relieffiguren geschmückt — in der Tat königliche Geschenke, wohl wert unten am Reliefrand über der reich gegliederten ionischen Basis die Inschrift zu tragen, die jede einzelne Säule als Weihgeschenk des Königs Krösos bezeichnete. Diese kostbaren Reste sind ein sicherer und unverrückbarer Markstein in der Geschichte der griechischen Kunst, ein bestimmtes Zeugnis für die damals erreichte Stufe der ionischen Skulptur. Sie zeigen, in völligem Widerspiel zu der etwa

Von einer Säule des alten Artemistempels in Ephesos.

dreißig Jahre älteren delischen Nike, eine durchaus einfache und schlichte, erstaunlich sichere Auffassung und Wiedergabe der Natur.

Am leichtesten kann man sich die Schönheit und Eigentümlichkeit der Arbeit an dem Blätterkranz klarmachen, der als Abschluß über den Reliefigiguren ringsum läuft. Die Blätter wachsen, als ob sie lebendig wären; sie sind mit der ganzen Empfindung für das Schwellen und Steigen der Form im Innern des Blattes wie im Umriß modelliert, nicht weichlich oder üppig, aber reich und voll. Wie knapp und dürftig sieht daneben der doch auch schöne attische Blattkranz aus, der den um ein halbes Jahrhundert späteren Altar des jüngeren Peisistratos (Fr.-W. 126 s. S. 22) krönt! Mit der Empfindung für die schwellende Bewegung der Blattform geht zusammen das sichere Gefühl für die Eigenart des verwendeten Stoffes, das Hochgefühl für die Kostbarkeit und edle Schönheit des Marmors, aus dem dieser wundervolle Blätterkranz gebildet ist, — noch vor dem Gipsabguß spürt man den Glanz der herrlichen Marmorarbeit. Dieselben Vorzüge zeichnen die Reliefigiguren aus, nur daß sie hier wahrzunehmen weniger bequem ist. Man muß sich bemühen, über die Lücken und über die Zerstörung der einzelnen Teile hinwegzusehen, und die menschliche Gestalt in so altertümlicher Formgebung kommt vielen zunächst gar zu fremdartig und ungewohnt vor. Aber wer Augen hat zu sehen, erkennt bald dieselbe lebendige Auffassung der Natur wie in dem Blätterkranz. Wie sicher sind die Hauptverhältnisse der menschlichen Gestalt erfaßt, wie gut sind die Gliedmaßen geformt und bewegt, wie schlicht und wahr spannt sich das Gewand über die Glieder! An dem Frauenkopf (Gipsabguß Inv. Nr. 2241), der wenig-

Frauenkopf von der Säule von Ephesos.

stens oberhalb leidlich erhalten ist, hat das Haar eine natürliche Form und Bewegung; Stirn und Wangen bieten warmes blühendes Leben der Oberfläche und zugleich den eigenen und empfundenen Reiz des Marmors. Die Augen endlich sind nicht schematisch nach einer auswendig gelernten Regel gehöhlt, zugeschnitten und umrändert, sondern der Künstler hat sie mit genauer und selbständiger Kenntnis der lebendigen Form und mit vollem Bewußtsein auf die Wirkung, man kann geradezu sagen auf die malerische Wirkung hin gearbeitet, die sie an der Stelle und in der Höhe, für die sie bestimmt waren, hervorbringen sollten.

Unwillkürlich sucht man die eigentliche Heimat dieser so kraftvoll sich offenbarenden künstlerischen Begabung an der Stelle, wo die in jenen Zeiten mächtigste griechische Ansiedelung auf kleinasiatischem Boden ihre rasche und wunderbare Blüte entfaltete, in Milet. Freilich die nur wenige Jahrzehnte älteren, viel genannten sitzenden Bildnisstatuen vom heiligen Weg zum Didymaion (Fr.-W. 6. 7) stehen von solcher Höhe noch weit ab. Sie können nur durch die aufgetragene lebhafte und ausführliche Bemalung dem traurigen Druck ihrer steinernen Schwere entrückt gewesen sein. Doch lassen einige andere bei Milet zutage gekommene, im Schema ähnliche Frauenstatuen den Fortschritt zu lebendigerer Darstellung erkennen. Die übrigen bisher noch vereinzelten Funde aus Milet, vor allem ein Frauenkopf und ein männlicher bartloser Kopf (Gipsabguß Inv. Nr. 2240) sind den Skulpturen an der ephesischen Säule aufs nächste verwandt.

Milet, die große ionische Metropole, deren Machtbereich und Einfluß weit ausgriff, war der natürliche Ausgangspunkt für die griechischen Bildhauer und Steinmetzen, die in Lykien Arbeit fanden. Die besten menschlichen und Tierfiguren auf lykischen Denkmälern (Fr.-W. 131—148) lassen eine ähnlich frische Natürlichkeit des künstlerischen Sinns erkennen, wie die vom alten Artemision in Ephesos herrührenden Reliefigguren. Das fälschlich so genannte Harpyiendenkmal (Fr.-W. 127—130) läßt sich den Statuen vom heiligen Weg zum Didymaion und ihren besseren Fortbildungen anschließen.

Bis hinüber ins griechische Mutterland drang diese kleinasiatische Kunst: jünger als die Reliefs des Harpyiendenkmals, aber auf dem Boden derselben Kunstart erwachsen, ist der Skulpturenschmuck des Schatzhauses der Knidier in Delphi: der Giebel mit der Darstellung des Kampfes zwischen Apoll und Herakles um den Dreifuß (Gipsabguß Inv. Nr. 2388), der Fries, der den Gigantenkampf, eine Versammlung sitzender Götter (Gipsabguß Inv. Nr. 2387)

und einen Wagenzug, umfaßte und die Mädchengestalten, die statt der Säulen als Trägerinnen des Gebälks der Vorhalle dienten. Was auf ganz anderer Kunststufe, mit ganz anderen Zielen und Mitteln in der Zeit des Perikles an den Prachtbauten der Burg zu Athen wiederkehrt, die Karyatiden des Erechtheion, die Götterversammlung und der Wagenzug des Parthenonfrieses, findet sich hier schon ein Jahrhundert früher in einem auf fremden Boden verpflanzten Ableger der von Milet ausgehenden Kunst vorgebildet.

Wenn Milet als Mittelpunkt eines weitverzweigten Kunstbetriebs von einheitlicher Eigenart erscheint, so hat doch auch diese Stadt so wenig wie andere sich gegen fremde Künstler verschlossen. Wie Samos für das Kultbild des Heraion den Ägineten Smilis, Ephesos für das Artemisbild den Endoios, so ließ Milet für das Erzbild des Apollon in seinem größten und wichtigsten Heiligtum, dem Didymaion, den Sikyonier Kanachos kommen. Von dessen Werk geben allerlei Nachbildungen, besonders Münzbilder und ein im Berliner Museum verwahrtes rohes Relief spätrömischer Zeit aus dem Theater von Milet (Inv. Nr. 1592) eine einigermaßen annähernde Vorstellung. Danach fügte dies vornehmste Götterbild der Milesier als eines der jüngeren Glieder sich ein in die Reihe altertümlicher griechischer Jünglingsfiguren, als deren kraftvollstes Beispiel aus einer dem Kanachos voranliegenden Kunststufe der sog. Apoll aus Thera (Fr.-W. 14) bekannt ist.

Das Fundgebiet dieser Jünglingsstatuen, deren Typus ebensowohl für sterbliche Jünglinge wie für Apoll und ohne Zweifel für andere Götter und Heroen verwendet worden ist, umfaßt weit auseinander liegende Stellen. An der Ausbildung dieses frühesten Typus der nackten männlichen Gestalt sind wohl alle griechischen Bildhauerschulen beteiligt gewesen, zumeist vielleicht die Bildhauer von Kreta und ihre peloponnesischen Schüler und Nachfolger, aber auch die von Naxos und Paros. Dadurch erklären sich die Verschiedenheiten in der schematischen Wiedergabe der Natur. Hinzu kommt die gerade hier besonders auffällige Verschiedenheit im Können der einzelnen Künstler, und auch der Wandel der Zeit von steifer, starrer Stellung und Bewegung zu natürlicherer und schmiegsamerer Haltung läßt sich an diesen vielen Beispielen verfolgen bis zu der Statue, die aus Piombino stammen soll (Gipsabguß), und sogar noch bei manchen Götterstatuen des V. Jahrhunderts ist der Zusammenhang mit diesem Typus erkennbar.

III.

Archaische Kunst im Peloponnes und im Westen.

Sehr viel weniger als von den archaischen Skulpturen des Ostens ist, wenn wir von Attika absehen, erhalten von den gleichzeitigen Werken der Bildhauer des griechischen Mutterlandes und seiner westlichen Kolonien, und vor allem fehlt hier das Zusammentreffen literarischer Überlieferung und wieder aufgefundener Denkmäler, das in der Nike von Delos und in dem plastischen Schmuck des Artemision von Ephesos unverrückbare Marksteine für die Vorstellung von der Kunstentwicklung des Ostens gewinnen ließ. An Argos, Sikyon und Ägina knüpfen die Nachrichten der Schriftsteller die Namen der hervorragendsten festländischen Bildhauer dieser Zeit. Von nicht wenigen ihrer Werke sind die Postamente in den großen Heiligtümern zu Olympia und Delphi und anderwärts wiedergefunden, bezeichnet durch die Inschriften der Künstler oder durch die genauen Angaben über ihren Aufstellungsort mit Sicherheit wiederzuerkennen; aber die Statuen selbst, meist Erzwerke, sind spurlos verloren. Und ebensowenig besitzen wir aus diesem Gebiet Reste von Bildschmuck wichtiger Bauten, deren Datierung, so wie die des ephesischen Artemision durch die Beteiligung des Krösos, durch sichere Beziehungen zu historisch bekannten Ereignissen oder Persönlichkeiten genau festzulegen wäre. Nur eine sicher falsche Nachricht ist überliefert über die Entstehungszeit des Schatzhauses der Megarer in Olympia, von dessen Giebelschmuck bedeutende Reste bei den deutschen Ausgrabungen gefunden wurden, und gar nichts wird berichtet über die Zeit der Erbauung des Schatzhauses der Sikyonier in Delphi, von dessen Metopen die französischen Ausgrabungen einige wieder zu Tage gebracht haben (Gipsabgüsse Inv. Nr. 2386). So sind unsere Vorstellungen vielfach nur in den allgemeinen

Zügen sicher. Nur allmählich lassen sich bestimmtere Zusammenhänge im einzelnen und ein schärferer Einblick erreichen. Und doch muß die archaische Kunst in ihren verschiedenen Erscheinungsformen in der zweiten Hälfte des VI. und im Anfang des V. Jahrhunderts ein überaus reiches und lebensvolles Bild geboten haben. Bald langsam und allmählich, bald in raschen Vorstößen fortschreitend, war sie gegen Ausgang dieser Periode zu einer zwar strengen und herben, aber bewundernswerten Ausdrucksfähigkeit gelangt und dehnte ihre emsig schaffende Tätigkeit über weite Gebiete aus. Überall wo größere Funde eine Einsicht gestatten, gewahren wir ein zu einer bestimmten Höhe gereiftes, gleichmäßiges Können, einen gemeinsamen Zug, der durch die mannigfach sich sondernden Spielarten hindurchgeht und sie zusammenhält. Mitunter zeigen Denkmäler aus weit auseinander liegenden Fundgebieten die gleichen künstlerischen Gewohnheiten und Eigentümlichkeiten und zwingen dadurch, irgendwelchen Schulzusammenhang anzunehmen.

Während der Skulpturenschmuck der Metopen am Apollonion, dem sogenannten Tempel C, in Selinus (Fr.-W. 149—151) sich über kindlich rohe Anfänge nur wenig erhebt und in besonders auffälligem Maße erkennen läßt, wie sehr die dem Stoff angemessene Technik des Schneidens die Formgebung bestimmt, gehören die Metopenreliefs am Tempel F (Fr.-W. 152) der reifen archaischen Kunst an. Sie sind nah verwandt mit dem Giebelrelief des Schatzhauses der Megarer in Olympia (Fr.-W. 294. 295), und jedem drängt sich bei solcher Gleichartigkeit die Erinnerung daran auf, daß das sicilische Megara, die Mutterstadt von Selinus, von dem alten hellenischen Megara aus gegründet war. Auch im Gegenstand treffen die Reliefs vom Tempel F mit dem Giebelrelief zusammen. Beide Male ist der Kampf der Giganten gegen die Götter dargestellt, und beide Male ist das elende Unterliegen der Erdensöhne, der quälende Schmerz der Getroffenen, ihr Sterben in ohnmächtig feindseliger Wut, mit naturwüchsiger Gewalt und mit einer einschneidenden Deutlichkeit vorgeführt, die alle Mittel des Ausdrucks, über die sie verfügt, auch mitleidlos anwendet.

Die altgriechische Kunst spricht gar verschiedene Dialekte. Man vergleiche, um sich dies eindringlich zu machen, den von Athena besiegten Giganten vom sicilischen Tempel mit dem Sterbenden aus dem Ostgiebel des Tempels in Ägina. Dort fällt Oberkörper und Kopf des Giganten, auf dessen Bein Athena mit dem Fuß tritt, rückwärts. Sein Mund ist vor Ingrimm und Schmerz verzogen und er bleckt die Zähne.

Die Gestalt des Kriegers aus dem Giebel ist ausdrucksvoll in gehaltener Bewegung und sein Mund zeigt ein leises Lächeln, als ob für einen rechten Mann das Sterben doch nichts weiter Besonderes sei.

Wichtiger als Megara muß nach unserer kunstgeschichtlichen Überlieferung Sikyon für die Entwicklung der Bildhauerkunst und besonders des Erzgusses gewesen sein; von der sikyonischen Kunst nicht zu trennen, durch gegenseitige Beziehungen der stammverwandten Künstler mehrere Generationen hindurch eng mit ihr verbunden waren die Kunstschulen von Argos und Ägina.

Zu dem argivisch-sikyonischen Kunstgebiet wird man ihrem Fundort nach die, als eines der zuerst in Europa be-

Athena im Gigantenkampf. Metope vom Tempel F in Selinus.

kannt gewordenen archaischen Werke hochberühmte, ruhig stehende Jünglingsfigur aus Tenea in der Münchener Glyptothek (Fr.-W. 49) rechnen wollen. Doch lassen sich in ihr besondere landschaftliche Züge schwerlich nachweisen. Eher möchte das möglich sein bei der hochaltertümlichen Jünglingsstatue mit der Künstlerinschrift des Argivers Polymedes und ihrem Gegenstück, die in Delphi gefunden worden sind, obgleich Polymedes wohl nicht zu den führenden Geistern gehört hat. Der berühmteste sikyonische Meister der Frühzeit, Kanachos, tritt uns in seiner stark ausgesprochenen künstlerischen Persönlichkeit jetzt mehr als früher deutlich und faßbar entgegen. Das S. 34 genannte milesische Relief, das den Apoll von Didyma wiedergibt, erlaubt in seiner naiven Roheit Schlüsse auf die Kunststufe

und auf die besondere Kunstart des Vorbildes. Unter anderen kann die meisterhaft durchgeführte Bronzestatuette eines athletischen Speerwerfers im Louvre unserer Vorstellung zu Hilfe kommen. Danach gehört Kanachos zu den Künstlern, wie sie gerade in den Übergangsperioden von steifer Gebundenheit zur Freiheit aufzutreten pflegen und von weitreichendem Einfluß sind. Nicht die künstlerische Gestaltung des Themas oder die Bewegung war ihm das alleinige, erste und entscheidende Ziel, sondern nur in Verbindung mit der genauesten Darlegung der bis ins Einzelnste beobachteten, in der Natur gegebenen Form, auch da wo sie sich dem Beschauer für gewöhnlich nicht oder nicht deutlich darbietet. Es ist das Interesse der sozusagen wissenschaftlich anatomischen Beobachtung der Natur, das ihn beherrscht und durch die er sich die Natur untertan zu machen sucht. Diese besondere Eigenart der Meisterschaft ist dieselbe, die wir, auf einer nur wenig veränderten Stufe, an dem größten uns erhaltenen Denkmal der äginetischen Kunst wahrnehmen: den Giebelstatuen von dem früher der Athena, jetzt der Aphaia zugeschriebenen Tempel in Ägina (Fr.-W. 69—85), die den Stolz und den kunstgeschichtlich wichtigsten Besitz der Glyptothek in München ausmachen.

König Ludwig I. hatte als Kronprinz die Statuen erworben und sie in Rom durch Thorwaldsen ergänzen lassen. Dann wurden sie in München in der Glyptothek aufgestellt, und zwar der Westgiebel in folgender Weise: in der Mitte steht Athena; zu ihrer Rechten, also links vom Beschauer, am Boden ein zusammenbrechender griechischer Held, von einem Vorkämpfer beschützt, hinter diesen ein kniender Bogenschütze, ein geduckter Lanzenträger, in der Giebelecke ein liegender Verwundeter. Auf der andern Seite der Athena, also rechts vom Beschauer, ein Vorkämpfer, ein Bogenschütze in asiatischer Tracht, ein geduckter Lanzenträger, ein Verwundeter in der Giebelecke. Für den Ostgiebel, aus dem weniger Figuren erhalten sind, hat man sich begnügt, den durch den löwenkopfartigen Helm als Herakles bezeichneten knienden Bogenschützen, den liegenden Verwundeten, den Vorkämpfer, den auf dem Rücken Liegenden und, diesem zugewandt, den Zugreifenden nebeneinander zu stellen. Diese erste Anordnung des Westgiebels läßt neben der Athena eine Lücke, weil bei im übrigen genauer gegenseitiger Entsprechung der Figuren ein Gegenstück zu dem Zusammensinkenden neben Athena fehlt. Man hat deshalb entweder diesen Zusammensinkenden vor die Füße der Athena schieben wollen, oder angenommen, ihm müsse eine Figur wie der Zugreifende im Ostgiebel

entsprochen haben. In den Abgußsammlungen — so auch in Berlin — hat man oft zur Verdeutlichung den Zugreifenden aus dem Ostgiebel zwischen die Figuren des Westgiebels eingesetzt. Von der Komposition des Ostgiebels nahm man an, daß sie mit der des Westgiebels ganz und gar oder doch in der Hauptsache übereinstimme. Als Inhalt ergaben sich Bilder aus Heereszügen der griechischen Heroen gegen Troja. Auf der Ostseite erkannte man Herakles und Telamon, auf der Westseite Aias und Teukros und unter den Troern Hektor und Paris. Beide Male entspann sich, wie so oft bei Homer, der Kampf über einem Gefallenen, den man im Westgiebel Achill oder Patroklos nannte. Auch die durch einen Zugreifenden vervollständigte Komposition behielt etwas Dürftiges und Steifes, aber

Sterbender Krieger aus dem Ostgiebel des Tempels von Aegina.

sie galt lange Jahre als zweifellos und charakteristisch für die Kunststufe. Dann hat man sie durch allerlei Änderungen zu verbessern gesucht. Zuerst durch die Vertauschung der Bogenschützen und der geduckten Lanzenträger, so daß die Bogenschützen nicht mitten im Kampfgewühl sitzen, sondern aus weiterer Ferne ihre Pfeile entsenden. Ein großer Fortschritt und fast ein Abschluß schien dann durch den Nachweis gegeben, daß in beiden Giebeln je zwei Zugreifende vorhanden gewesen seien, wodurch eine geschlossenere und vollere Komposition von jedesmal zwölf Figuren gewonnen wurde. Aber auch damit war man nicht befriedigt. Vielmehr wurde auf Grund der in der Glyptothek noch vorhandenen Bruchstücke die Behauptung aufgestellt, und freilich bald wieder bestritten, in jedem Giebel müßten vier Vorkämpfer gewesen sein, wodurch die Zahl der Figuren in jedem Giebel auf vierzehn stieg.

Alle diese Vorschläge haben trotz der Verschiedenheit im einzelnen eine gemeinsame Grundlage. Sie gingen eine

wie die andere von zweierlei Voraussetzungen aus. Einmal, daß die Thorwaldsenschen Ergänzungen zwar nicht in all und jeder Einzelheit, aber in allen Hauptsachen und in den entscheidenden Bewegungen richtig seien. Dann, daß die Komposition in beiden Giebeln sich genau oder fast genau entspreche und, von den Giebelecken her nach der Mitte zu gerichtet, einheitlich und fest geschlossen sein müsse.

Infolge der im Jahre 1901 unternommenen neuen bayerischen Ausgrabungen in Ägina, der dabei gemachten Funde und eingehender Untersuchungen ist für beide Giebel eine neue Anordnung vorgenommen und als endgültige Lösung des Problems ausgesprochen worden, welche mit den beiden Voraussetzungen bricht, die für die früheren Versuche maßgebend waren. Die Thorwaldsenschen Herrichtungen und Ergänzungen der Statuen werden zu einem großen Teil für irrig und verfehlt erklärt, die genauere Entsprechung der beiden Giebel aufgegeben. Danach enthielt der Westgiebel dreizehn, der Ostgiebel elf Figuren. In beiden Giebeln steht Athena für sich allein. Nicht über einem Gefallenen zu ihren Füßen wird gekämpft, sondern von der Göttin abgewandt kämpfen die ihr zunächst stehenden Helden nach außen hin. Im Westgiebel folgen neben der Göttin jederseits zwei scharf voneinander gesonderte Einzelgruppen von je drei Figuren, zuerst die enger geschlossene von zwei Kriegern, die einander gegenüber gestellt über einem Zusammengesunkenen kämpfen, dann ein nach außen gerichteter Bogenschütze und ein Lanzenträger, der den in der Giebelecke mit den Füßen nach innen liegenden Verwundeten angreift. Im Ostgiebel sind es zwei größere Gruppen von je fünf Figuren, die rechts und links von Athena stehen, und mit Ausnahme der nächsten nach außen zu kämpfenden Nachbarn der Athena sind alle nach der Mitte zu gerichtet. Die von den Helden neben Athena angegriffenen Gegner sinken rücklings zusammen, ihre Helme halten die ihnen folgenden Knappen, die Bogenschützen schießen ihre Pfeile nach der Mitte zu, die zu Tod Verwundeten liegen mit den Füßen nach außen in den Giebelecken.

Die seit der Auffindung der äginetischen Giebelfiguren ausgesprochenen kunstgeschichtlichen Urteile waren bedingt durch die jeweilig geltende Anordnung. Wenn sich die neueste, scharfsinnig begründete Wiederherstellung bewährt, so wird sich nach ihr auch die kunstgeschichtliche Beurteilung im ganzen und einzelnen zu richten haben. Die Komposition im ganzen wird reicher, wechselvoller, stürmischer, die Haltung der einzelnen Figuren lebendiger und heftiger

bewegt, und der Unterschied zwischen Ost- und Westgiebel, den man bisher nur in der Art der Durchführung und Arbeit an den einzelnen Figuren suchte, tritt auch in der Anordnung des Ganzen auffällig hervor.

Eine aus einzelnen Figuren vor die Rückwand eines Giebels aufgestellte Komposition wird stets mehr oder weniger reliefmäßig wirken, gewissermaßen als ein aus Rückwand und Rundfiguren hergestelltes großes Reliefbild, wie in der Tat bei der frühesten plastischen Ausschmückung der Giebelfelder das Relief aushalf. Je mehr sich die Kunst von der überkommenen Gewohnheit löst, um so höher fassen die Künstler ihre Aufgabe auf. Sie bemühen sich immer eifriger und erfolgreicher, den reliefmäßigen Eindruck zu überwinden und mit freierem Raumgefühl ihre Giebelgruppen in voller plastischer Wahrheit auszugestalten, im ganzen wie im einzelnen. Einen großen Schritt auf dieser Bahn haben die Künstler der äginetischen Giebelgruppen getan. Zwar ist die Anordnung noch durch die dem Relief natürliche Profilstellung beherrscht und zusammengehalten. Aber alle Figuren sind wie selbständige Einzelstatuen in den Raum gestellt. Sie sind wie solche aufgefaßt und durchgeführt, und eine jede könnte für sich allein betrachtet werden. Die klar ausgesprochene und bewußte Absicht, alle Gestalten in ihrer vollen Körperlichkeit wahr und richtig darzustellen, ist in vollendeter Technik mit bewundernswerter Natürlichkeit bis ins einzelnste durchgeführt. Nicht wie die chiischen Künstler haben die Bildhauer der äginetischen Giebelgruppen »dem Reim den Inhalt aufgeopfert« und über dem virtuosen Machwerk die Natur vergessen. Sie wissen den Marmor so geschickt zu bearbeiten, daß man sieht, sie waren seit langem in der Bearbeitung des gleichen Materials geübt und erfahren. Ohne Stützen und äußerliche Hilfen stehen die Figuren frei und sicher auf ihren schmalen Standplatten, sind die Arme vorgestreckt und erhoben, auch dann, wenn sie noch dazu mit Schilden beschwert sind. Aber die vollendete Marmortechnik, über welche die Künstler verfügen, dient nur dem einen herrschenden Bestreben, die Natur so darzustellen, wie sie sie sahen und verstanden. Sie wollen, daß in der Gesamterscheinung der nackten Körper, zu deren Darstellung sich die Gelegenheit bot, jede einzelne Form deutlich modelliert zur Geltung komme. In der ausführlichen Wiedergabe des Formenreichtums, den die menschliche Gestalt in Ruhe wie in Handlung offenbart, aber der Beobachtung im Zustand der Ruhe und in festgehaltenen Stellungen soviel leichter und sicherer darbietet, als bei raschen in der Flucht der Erscheinung wechselnden Übergängen — in solch aus-

führlicher Wiedergabe konnten sich diese alten Meister gar nicht genug tun. Sie waren beflissen, alle überkommenen und in frischer Beobachtung selbsterworbenen Kenntnisse jeder einzelnen Form, aller Muskeln und Adern, soweit sie es nur vermochten, auf das gewissenhafteste darzulegen. Der so innerhalb der Grenzen eines noch altertümlich gebundenen Stils erreichte hohe Grad von Naturwahrheit hat seit der ersten Auffindung immer wieder Erstaunen und Bewunderung hervorgerufen, in der man sich durch einzelne Eigenheiten und Sonderbarkeiten in der Wiedergabe der Natur mit Recht nicht stören ließ. Daß die Köpfe mit ihren schräg gestellten Augen und steif lächelnden Mündern für sich allein betrachtet ausdrucklos erscheinen, ist etwas, worüber wir heute, wo wir so viele andere altgriechische Werke kennen, nicht mehr erstaunen. Auffälliger bleiben die zugleich gestreckt und untersetzt erscheinenden Proportionen, indem auf den langen Beinen ein im Verhältnis dazu kurzer Oberkörper sitzt. Doch sind diese und andere Eigenheiten nur bei den Statuen aus dem Westgiebel zu beobachten. Sie fehlen oder treten doch ganz zurück bei den Statuen des Ostgiebels, die, übrigens auch der Größe nach etwas völliger, freier erfunden und in den einzelnen Formen weniger peinlich modelliert sind. Von den einzelnen Figuren hat stets der sterbende Krieger in der Ecke des Ostgiebels am meisten Bewunderung gefunden.

Bei den neuen bayerischen Ausgrabungen sind zu Tage gekommen und durch schon früher in der Glyptothek vorhandene Bruchstücke vermehrt worden Reste von neun Figuren, die nicht mehr zu den Giebelstatuen gerechnet werden. Sie sind für bereits in Marmor ausgeführte, aber nicht preisgekrönte Arbeiten aus einer Konkurrenz für die Ausschmückung des Tempels erklärt worden, die dann der Göttin geweiht und in ihrem Bezirk auf gestellt worden seien.

Das Erzgerät aus Ägina galt im Altertum für besonders vorzüglich; manche unter den auf der Insel heimischen Künstlern waren hochberühmt. Der Selbständigkeit Äginas und damit der lokalen Blüte der Kunsttätigkeit hat erst der Sieg Athens im Jahre 458 v. Chr. ein Ende gemacht. Um so auffälliger ist es, wie wenig Werke der großen und kleinen Kunst, abgesehen von den beim Tempel selbst gefundenen Statuen und Bruchstücken, sich als äginetisch erkennen lassen. Dadurch wird die genauere Zeitbestimmung der Giebelstatuen erschwert. Sie können nicht jünger sein als die Epoche der Perserkriege, und man hat sie bald in die letzten Jahrzehnte des VI., bald in die ersten des V. Jahrhunderts setzen wollen.

IV.

Archaische und archaistische Bildwerke im Berliner Museum.

Nicht nur in Attika ist der Poros für die Skulptur gebraucht worden. Vielmehr ist die Verwendung desselben Materials oder ähnlicher leicht schneidbarer Steinarten überall vorauszusetzen, wo solche Steinarten überhaupt vorhanden waren. Nur wo sie nicht bequem zugänglich waren, scheint man zum Ersatz den Töpferton öfter zur Herstellung auch großer Figuren verwendet zu haben, als es sonst in der Regel üblich war. Die allgemeine Verwendung weicher Steinarten in der altertümlichen Skulptur ist durch eine Reihe von Funden an zum Teil weit auseinanderliegenden Stellen zu belegen, aus Kreta, Arkadien, Olympia, Delphi, Selinus, Bologna. Die Mühsal den harten Stein zu bezwingen und in reliefmäßigen Lagen in derselben Weise zu schneiden, wie man dies an gefügigerem, weniger sprödem Material geübt und gelernt hatte, verrät das aus der Saburoffschen Sammlung in die Königlichen Museen gekommene altspartanische Relief Nr. 731. In dem harten blaugrauen lakonischen Marmor hat der Bildhauer in flächenhafter Reliefzeichnung von geringer Erhebung ein Paar heroisierter Toter dargestellt. Sie sitzen nebeneinander auf einem Thronsessel; der Mann hat den Kopf herübergewendet, so daß dieser samt Hals und linker Schulter in Vorderansicht gesehen wird, während die Gestalt im ganzen ins Profil gerückt ist, wie die hinter dem Mann sitzende, daher zum Teil durch ihn verdeckte Frau in der Seitenansicht erscheint. Hinter und unter dem in altertümlicher Weise gestalteten und verzierten Thronsessel ist die große Totenschlange so angebracht, daß der freie Raum ausgenutzt und ausgefüllt wird. Die sitzende Frau zieht mit der linken Hand ihr Obergewand vom Kopfe her vorwärts, so daß Kopf und linker Arm sich davon abheben; in der Rechten

hat sie einen Granatapfel. Der Mann hält mit der vorgestreckten Rechten einen Kantharos, die leere linke Hand streckt er noch weiter vor. Unterhalb des Kantharos haben zwei in puppenhafter Kleinheit gebildete Angehörige ihre Stelle gefunden. Die vordere Figur ist männlich; sie trägt als Opfergaben Hahn und Ei in den Händen. Die zweite

Altspartanisches Relief. Berlin Nr. 731.

ist weiblich; sie bringt Blüte und Granatapfel. Unser Relief ist nach Größe und Erhaltung das ansehnlichste Beispiel aus der Reihe altspartanischer Grabsteine, welche die heroisierten Toten in fast genau derselben und in gleichartiger Darstellung vorführen. Es ist zugleich das älteste oder wenigstens eines der ältesten unter allen, wie der Vergleich mit den Abgüssen (Fr.-W. 59—62) und auch mit einem zweiten im Original vorhandenen, jedoch nur als Bruch-

stück erhaltenen Beispiel (Nr. 732) lehren kann. Ebenso wie bei den gleichartigen Reliefs ist die Platte nicht regelmäßig sondern so zugeschnitten, daß der Flächenrand dem Gesamtumriß der Darstellung ziemlich enge ungefähr folgt, in der Weise, die besonders aus einer bestimmten Gattung der altgriechischen Tonreliefs, den sogenannten melischen, bekannt ist. Wie die beiden Personen in Schichten zusammengepreßt sitzen und sich mit ungefügen Gliedmaßen deutlich und glaubhaft, aber sehr hölzern bewegen, hat das Relief etwas sonderbar Steifes und Hartes. Doch entbehrt es, gut beleuchtet, nicht ganz einer einheitlichen und lebendigen Wirkung. Sie muß weit stärker gewesen sein als die Farben mithalfen. Denn das Relief ist offenbar als plastische Grundlage für den Farbenauftrag gemeint. Es gehört dem VI. Jahrhundert v. Chr. an.

Die Gewohnheiten der Flächenführung, wie sie sich aus der Behandlung eines mit dem Messer angreifbaren Steines ergeben und feststellen, lassen sich auch in vielen kyprischen und etruskischen Steinskulpturen wiedererkennen. Unter den in den Königlichen Museen vorhandenen etruskischen Arbeiten ist das große Bruchstück des Oberteils einer männlichen Figur aus Nenfro Nr. 1251 dicht neben die geschnittenen Statuenreste aus Kreta und Arkadien zu stellen. Eine ganze Schar altertümlicher etruskischer, aus Kalkstein hergestellter Flachreliefs (Nr. 1222 ff.) zeigt die Reliefflächen gewandter und sicherer geschnitten und gefügt, als es dem lakonischen Steinmetzen in seinem harten Material gelang. Aber die enge Verwandtschaft mit diesem und den anderen altlakonischen und überhaupt mit frühen griechischen Flachreliefs drängt sich dem Beschauer auf. Es ist die gleiche Art der Zeichnung und Reliefgebung, es sind die gleichen Hilfsmittel um die Natur wiederzugeben, wie oft genug auch

Männlicher Kopf aus Poros. Berlin Inv. Nr. 1490.

die Gegenstände der Darstellung die gleichen sind. Der Unterschied zwischen altetruskisch und altgriechisch beruht zu einem großen Teile nur auf den mannigfach wechselnden Stufen des Könnens, des feineren oder stumpferen Empfindens, der größeren oder geringeren persönlichen Hingebung und künstlerischen Gewissenhaftigkeit — Eigenschaften, die auch innerhalb des Griechischen nicht stets und nicht überall genau gleich stark sich geltend machen.

Unter der Masse der älteren kyprischen Skulpturen lassen sich besonders dreierlei Arten deutlich unterscheiden: die fratzenhaft geformten, bei denen Roheit und Ungeschick stärker wirken als die Altertümlichkeit, die den ägyptischen Stil nachahmenden und endlich die, welche mehr oder minder vollkommen griechische Formen an sich tragen. Von allen sind reichliche Proben im Antiquarium der Königlichen Museen vorhanden, und bei allen kann man erkennen, wie leicht und bequem der weiche Kalkstein sich dem Meißel und Messer fügte.

Ein Beispiel der besonderen Art der attischen Porosskulptur bietet ein leider nicht vollständig erhaltener, wie es scheint, männlicher Kopf (Inv. Nr. 1490), der etwas unter Lebensgröße ist. Neben den kyprischen Köpfen und Figuren, auch solchen der griechischen Art, die sich zunächst zum Vergleich darbieten, erscheint der attische Kopf fein und fast zart. Die Grundlagen der Formgebung sind die gleichen. Das Material war sehr leicht zu bearbeiten. Die gebundene altertümliche Weise, die geschnittene Linien- und Flächenführung kann man besonders deutlich an dem Mund mit den hochgezogenen Mundwinkeln, am Ohr und an dem hoch geöffneten, wie von außen her aufgesetzten Auge verfolgen.

Für die ältere attische Marmorkunst, die mit der Porosskulptur zusammengeht und sich an sie anschließt, um sich frei zu entfalten, ist auf den schon (S. 11f.) besprochenen Porträtkopf zu verweisen, für die Reliefstelen von der Art der Aristionstele vor allem auf das ebenfalls schon ausführlich besprochene überaus reizvolle Bruchstück der Stele mit einer Frauenfigur (S. 14f.), und daneben ist das einer etwas altertümlichen Stufe angehörige Bruchstück Nr. 733 mit dem im Profil nach rechts gewendeten, jugendlich männlichen Kopf zu nennen. — Nicht immer bildete ein Flachrelief die Unterlage für die farbige Erscheinung solcher Porträtfiguren. Nicht selten wurde die Gestalt auf den glatten Grund der Marmorstele ohne vorhergehende plastisch modellierende Einarbeitung nur mit Hilfe der Farbe aufgetragen. In einiger Entfernung gesehen werden sich diese beiden Arten, wenigstens in den Anfängen, kaum

merklich unterschieden haben. An einem und demselben Werke wurden beide Techniken nebeneinander angewendet. An der Grabstele des Aristion befand sich unterhalb der plastisch-farbigen Bildnisfigur eine kleine, nur mit Farbe hergestellte Nebenszene. Ganz allgemein wurden einzelne Reliefteile nicht nur durch Farben verdeutlicht und belebt, sondern geradezu ersetzt, besonders oft Beiwerk, wie Szepter, Speere, Kränze, Binden, Schmuck u. dgl. Plastik und Malerei gingen ineinander über; sie waren nur verschiedene Hilfsmittel für die beabsichtigte Darstellung. Auch für solche nur in Malerei ausgeführte Bildnisse ist in dem Bruchstück Nr. 734 ein Beispiel vorhanden, leider nicht unberührt von moderner Hand, doch nur im Grund, wo die Konture des Kopfs verstärkt worden sind.

Von der chiischen und parischen Marmorkunst, die nach Athen übertragen wurde, von der leichten und sicheren Handführung, die ihre Arbeiten auszeichnete, geben Proben zwei Marmorgefäße, die aus dem Grab des Aristion herrühren sollen (Inv. Nr. 1460, 1461). Das eine ist ein in zwei Teilen gearbeitetes Alabastron, das andere eine Schale auf hohem Fuß; der dazu gehörige Deckel besteht aus zwei besonders gearbeiteten Stücken. Der schöne parische Marmor ist so fein geschnitten, daß das Tageslicht durchscheint. Dagegen fehlt ein Werk, das ein volles und ausreichendes Bild von der feinen und künstlichen Vollendung gäbe, mit welcher die chiischen Marmorbildner und ihre Schüler die Frauenstatuen in Tracht und Schmuck so mannigfach auszugestalten und auszuzieren wußten. Nicht chiisch, parisch oder attisch, aber altgriechisch, wohl noch aus dem sechsten oder spätestens aus dem beginnenden fünften Jahrhundert, ist die aus Tarent stammende kleine Frauenfigur Nr. 758. Leider fehlt mit den Füßen und Vorderarmen der Kopf und die Arbeit ist nicht hervorragend. Auch die Statue Nr. 580 und die Statuette Nr. 284, welche archaische Frauentypen wiederholen, entbehren beide der Köpfe, wie auch die Vorderarme und andere Teile durch moderne Ergänzung ersetzt sind. Beide sind nicht griechische, sondern römische Arbeiten, Nr. 580 eine gute, Nr. 284 eine sehr geringe.

Hier kann, nicht für die Marmorwirkung aber für den Eindruck des Stils der chiischen Frauenstatuen, ein Werk der schon früh hoch entwickelten attischen Töpferkunst eintreten, das ein kostbarer Besitz des Antiquariums der Königlichen Museen ist: ein überaus zierlich vollendetes Gefäß, dessen Hauptteil — wie dies auch sonst oft genug vorkommt — zu der Form eines Frauenkopfes mit Hals gestaltet ist (Vasensammlung Nr. 2190). Am Henkel hat sich

Charinos als Verfertiger bezeichnet, von dem noch ein paar andere gleichartige, ebenfalls ausgezeichnete Gefäße bekannt sind. Er hatte seine Werkstatt in Athen, und der Kopf, der das Gefäß bildet, sieht auch aus wie eine von attischer Hand in Ton übertragene Wiederholung eines der chiischen Frauenköpfe. Das Profil ist scharf und fest gezeichnet,

Tongefäß von Charinos. Berlin, Antiquarium.

Stirn und Nase liegen in einer schrägen Linie, der fest geschlossene lächelnde Mund ist anmutig bewegt, die mandelförmig geschlitzten, von breitem Oberlid überdeckten Augen, deren äußere Winkel ein wenig aufwärts gezogen sind, sind von hochgespannten Augenbrauen überwölbt, die in der eigentümlich archaischen Zeichnung die oben sich verbreiternde Nase in schöner Rundung in die Stirne überleiten. Die Stirne ist ziemlich tief von den rundlich an den Schläfen

tief herabgehenden Buckelreihen des Haares umrahmt, das bei den tiefsitzenden, wie ornamentartig angebrachten Ohren endigt. Oberhalb und rückwärts wird das Haar mit seinem Band- und Haubenschmuck immer mehr zum zierlichen Ornament, aus dem Henkel und Gefäßmündung herauswachsen. Das Ganze ist von einer Reinheit und Anmut

Tongefäß von Charinos. Berlin, Antiquarium.

der Formung, die den schönsten gleichartigen Marmorköpfen nicht nachsteht, und auch die farbige Erscheinung, die, anders als bei den Marmorwerken, der für solche Tongefäße meist üblichen bescheidenen Farbengebung entspricht, ist dennoch von ähnlich heller, heiterer Wirkung, wie wir sie bei den Marmorwerken bewundern. Der Haupteindruck ist durch das Rotgelb des gefirnißten Tons, durch Schwarz und Rot gegeben. Mündung und Henkel des Gefäßes sind

ebenso wie der untere Rand, der den Hals abschließt, schwarz. Die eigentlichen Gefäßornamente stehen hell auf schwarzem Grund. Im Gesicht sind die gezeichneten Linien mit schwarzer Farbe angegeben: die Augenbrauen, die Umgrenzung der Augenlider, der äußere Kreis der Iris und die Pupille. Die Iris ist braunrot und durch einen Kreis von schwarzen Pünktchen belebt, der äußere Kreis der Pupille ist eingeritzt. Die Lippen waren, wie deutliche Reste zeigen, rot. Rot sind die Buckelreihen der Haare und ebenso waren die darüber sichtbaren gestrichelten Haare gefärbt. Im übrigen ist das Gesicht von der rötlichgelben Farbe des gefirnißten Tons. Die Ornamente der das Haar bedeckenden Haube sind an dem Mäanderband und dem darauf folgenden gestrichelten Zwischenstück schwarz auf den hellen Grund gezeichnet, dagegen stehen die eckigen Zierformen hell auf schwarzem Grund.

Wohl fast alle Spielarten und Fortbildungen der anmutigen altertümlichen Frauenköpfe, die wir durch die Funde auf der athenischen Akropolis haben kennen lernen, lassen sich in der Kleinkunst der Terrakotten mehr oder minder deutlich und sprechend wiederfinden, in den Gefäßen in Kopfform wie in den maskenartig abgeschnittenen Köpfen und Büsten. Mitunter die Kopfgefäße, immer die maskenartig abgeschnittenen Köpfe und Büsten zeigten ursprünglich eine reichere, den Marmorwerken weniger fernstehende Bemalung, die nicht selten wohlerhalten oder wenigstens noch deutlich erkennbar ist. In den zahlreichen Terrakottastatuetten oder Bronzefigürchen, in denen die Typen solcher altertümlichen Frauenstatuen verfolgbar sind, sind die Köpfe durch ihre Kleinheit nicht oft von sehr bestimmten und im einzelnen charakteristischen Formen. Aber sie geben im Kleinen oft zierliche Wiederholungen und Veränderungen der Werke der großen Kunst, und überhaupt kann die Kleinkunst der Terrakotten und Bronzen zum Ersatz und zur Bereicherung der Anschauung dienen, wo die Reste der großen Kunst versagen oder zu bequemem Vergleich nicht erreichbar sind.

Für die altgriechischen nackten Jünglingsfiguren bietet ein Marmortorso aus Naxos (Inv. Nr. 1555) eine lehrreiche Probe. Er gehört noch einer ziemlich frühen Stufe der Entwicklung an und ist als sicheres Zeugnis für die auf der marmorreichen Nachbarinsel von Paros heimische Kunstart von besonderem Wert. Das linke Bein ist vorgesetzt, beide Sohlen ruhten fest auf dem Boden auf, der Rumpf gerade aufgerichtet; beide Arme hängen steif herab und die geballten Fäuste liegen fest an den Oberschenkeln an; der Kopf sah gerade aus. Fortgeschrittener ist der in

halber Lebensgröße ausgeführte Bronzekopf im Antiquarium Nr. 6324. Er stammt von der Insel Kythera, doch gehört er schwerlich einer sikyonischen oder ihr verwandten Werk-

Jünglingstorso. Berlin Inv. Nr. 1555.

statt an, sondern wird vielmehr dem östlichen Kunstbereich zuzurechnen sein. Dazu kommen drei schlecht erhaltene Köpfe, bei denen man indes sowohl die archaische Formgebung überhaupt wie die besondere, geschnittene Behand-

lung der Flächen noch deutlich erkennen kann. Der eine (Nr. 538) ist aus Perinthos, der andere (Nr. 537) aus Tanagra; der dritte (Nr. 536) wurde in Venedig erworben. Ein vierter (Inv. Nr. 1550) aus Florenz ist keine echt archaische Arbeit, sondern eine spätere Kopie.

Ein schönes Beispiel der vorgeschrittenen Entwicklung dieses altgriechischen Jünglingstypus liegt dagegen in einer kleinen, im Antiquarium befindlichen Bronzefigur vor, die gleich dem altertümlicheren Marmortorso aus Naxos herrührt. Ebenso wird durch zwei wundervolle, aus Dodona stammende Bronzestatuetten des Antiquariums, von denen die eine einen weitausschreitenden, den Speer schwingenden Krieger, die andere den seinen Blitz schleudernden Zeus darstellt, der Typus der lebhaft bewegten männlichen Figur, wie sie in den Giebeln von Ägina erscheint, glänzend vertreten, und insbesondere die Zeusfigur ist wie kaum ein anderes erhaltenes Werk geeignet, eine Vorstellung von dem beispiellosen Grad der Sorgfalt und Feinheit zu gewähren, den die reifarchaische Kunst zu erreichen vermochte.

Jünglingskopf aus Kythera. Berlin, Antiquarium.

Die kleinen Gefäßfigürchen aus Terrakotta, als deren eigentliche Heimat Samos vermutet worden ist, geben im Kleinen Abbilder eines früh ausgebildeten Typus von stehenden weiblichen Gewandstatuen, wie er in Samos selbst, in Rhodos, in Milet und in dem ganzen Nachbargebiet besonders üblich gewesen sein mag. Auch hier kehrt derselbe Typus in Bronzefigürchen wieder, teils in selbständigen, teils in solchen, die tektonisch als Stützen für Spiegel und andere Geräte verwendet worden sind. Mit den schwerfälligen Sitzstatuen vom heiligen Weg, der von Milet nach Didyma führte, stimmen nicht selten kleine Terrakottafiguren in Typus und Stil überein. Auch dafür bietet das Antiquarium Beispiele.

Unmittelbar veranschaulichen die altmilesische Marmorkunst einige, leider kopflose, weibliche Sitzfiguren (Inv.

Frauenstatue aus Milet. Berlin Inv. Nr. 1574.

Nr. 1574—76), die im Typus mit den Londoner Branchidenstatuen übereinstimmen, aber einer schon etwas fortgeschritteneren Kunst angehören. Wie jene sitzen auch diese Frauen fest und ruhig auf ihren massigen Thronstühlen, als ob sie bestimmt wären, für alle Zeiten so zu sitzen und nie eine andere Haltung anzunehmen oder gar sich zu erheben. Gleich der Körperhaltung stimmt die Gewandanordnung bei

allen genau überein. Das gegürtete und mit einem überhängenden Bausch den Gürtel teilweise verdeckende Gewand, das in schweren, geradlinigen Falten bricht, ist mit einem Überschlag von etwas leichteren Formen versehen, dem Gruppen gekräuselter Falten, von der Heftung auf dem rechten Oberarm ausgehend, etwas Leben und Beweglichkeit verleihen sollen. Unterhalb der Gürtung ist das Gewand so angeordnet, daß ein glatter breiter Streif als Träger einer einst durch Bemalung wiedergegebenen Stickerei zwi-

Sphinxrelief aus Milet. Berlin Inv. Nr. 1614.

schen den Beinen gerade niederfällt. Ein Gewandstück, das sich über den Schultern ausbreitet, bedeckte den Hinterkopf. Auf Mitwirkung von Farbe muß, auch abgesehen von jenem Schmuckstreifen, in ausgedehntem Maße gerechnet gewesen sein.

In der Tracht übereinstimmend war auch eine erheblich besser und lebendiger als die Sitzfiguren gearbeitete stehende Frau (Inv. Nr. 1577), die mit der linken Hand einen Vogel — das im griechischen Haus so beliebte Steinhuhn — vor die Brust hält, genau wie eine aus Karien stammende Statuette im Britischen Museum; mit der rechten Hand greift sie in der Art in das Gewand, daß der von der Mitte des Gürtels abwärts gehende Stickereistreif nach

der rechten Hüfte herübergezogen wird und von dort weiter herabfällt; dadurch werden auch am untern Teil des Gewandes dieselben gekräuselten Fältchen hervorgerufen, die am Überschlag die Heftung am Oberarm erzeugt. Sie trug kein Kopftuch, sondern lange gedrehte Locken fallen unverhüllt auf ihre Schultern; der Kopf selbst ist auch bei dieser Figur verloren.

Diesen statuarischen Figuren reiht sich an ein aus Milet stammendes Werkstück mit Relief (Inv. Nr. 1614). Eine 38 cm starke Marmorplatte ist auf der Stirnseite mit zwei Rosetten geziert, auf jeder Langseite ist als Schmuck der Fläche im Profil nach vorn, einmal nach links, einmal nach rechts gewendet, ein ausschreitender männlicher Sphinx in wenig erhobenem Relief angebracht. Oben an der Platte läuft ein derber Perlstab, über dem eine Deckplatte aufsaß. Das Ganze scheint der Rest einer nischenartigen Anlage zu sein. Jeder der Sphinxe steht auf einem Pflanzenornament, das sich in einen nach oben gehenden Stengel mit der geschlossenen Lotosblüte und in eine rückwärts am Boden gehende, spiralförmig endende Ranke teilt. Vom Hinterkopf scheinen, soweit man bei der Zerstörung der Oberfläche erkennen kann, einzelne Haarsträhnen auf Schulter und Rücken herabzugehen. Kopfform und Gesicht sind die auf der entsprechenden frühen Kunststufe üblichen, die Brust mit den Flügelansätzen ist schematisch gerundet, der Körper lang gestreckt, die Beine in kraftvoller Bewegung gezeichnet, der Schweif aufwärts gerichtet und ornamental gebogen, die verschiedenen Federlagen des aufgebogenen Flügels ausführlich gezeichnet. Das Ganze ist eine plastische Verkörperung der Form und des Vortrags von solchen Fabelwesen, wie sie sich nach den gleichzeitigen ionischen Vasen als in Milet im VI. Jahrhundert v. Chr. üblich vermuten ließ.

Um das Bild der früh-archaischen gebundenen Kunst reicher zu gestalten, sind nicht nur die originalen Arbeiten und deren unmittelbare und deutliche Kopien zu benutzen, sondern auch die jetzt gewöhnlich als »archaistisch« und »archaisierend« bezeichneten Werke. Ihre Charakteristik ist, daß sie, in verschiedener Stufenfolge der Abhängigkeit von echt archaischen Werken ausgehend, diese mit mehr oder weniger Selbständigkeit in ihrer Weise nachbilden, fortsetzen und mit Bewußtsein und Absicht den veralteten, fremd gewordenen Stil wiederholen, sei es durch den Gegenstand der Darstellung veranlaßt, oder, damit im Zusammenhang, durch die besondere tektonische Aufgabe,

oder endlich nur um durch dieses Zurückgreifen auf naive Altertümlichkeit einen besonderen Reiz zu erreichen. Wie früh dies letztere, also ein besonderes Raffinement des Geschmacks sich geltend machte und die willkürliche Wahl einer besonderen, absichtlich festzuhaltenden Vortragsweise hervorrief, läßt sich nicht sagen, doch schwerlich vor der hellenistischen Epoche, während sich das tektonisch-ornamentale Festhalten an archaischen Formen weit früher nachweisen läßt. Der schön und streng ornamentierte Sessel Nr. 1051 mit der altertümlichen Figur in der Mitte der

Kitharodenrelief. Berlin Nr. 921.

Rücklehne ist die getreue Wiederholung eines in Athen befindlichen Sessels (Fr.-W. 1332), der nach den Resten der Inschrift aus der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts stammend schon für diese Zeit die Verwendung der archaischen Form beweist. Ein hervorragendes Beispiel dafür, wie archaistische Anklänge vielleicht spielerisch, aber überaus fein und reizvoll als künstlerisches Ausdrucksmittel verwendet werden konnten, besitzen wir in einer etwas weniger als lebensgroßen weiblichen Gewandfigur aus Pergamon (Pergamonmuseum, Umgang D), die im Hauptmotiv mit einigen Kolossalstatuen vom Theater in Milet (Gipsabguß Inv. Nr. 2341) übereinstimmt. Recht im Schwange war diese ganze, vielfach ins Handwerksmäßige gehende Produktion archaistischer und archaisierender Werke bei den sogenannten

Neuattikern, schon am Ende der römischen Republik und unter den ersten Kaisern; sie hat angedauert bis in das Zeitalter der Antonine. Wir kennen sie hauptsächlich aus Reliefs, in denen bestimmte, der altertümlichen Kunst entnommene Figurentypen häufig wiederkehren und mannigfach wechselnd zusammengestellt, auch mit späteren Typen untermischt und mit Hintergründen im Charakter späterer Zeit zu selbständigen neuen Kompositionen verwendet sind. Sie sind für uns in dem Maße lehrreich, je weniger sie sich im einzelnen und im ganzen von den Vorbildern entfernen. Zu den beliebten Aufzügen von hintereinander herschreitenden Göttern, wobei sich je nach Bedarf die einzelnen Figuren im bequemen Wechsel zusammenstellen ließen, ist das Relief mit Apoll und Artemis Nr. 893 zu rechnen. Eines der mehrfach gleich und ähnlich vorhandenen sogenannten Kitharodenreliefs ist Nr. 921, bei dem die willkürliche Stilmischung durch die der späteren Kunst gemäße Umgebung, in der die archaistischen Figuren stehen, sehr deutlich ist. Die Handlung spielt sich in einem heiligen Bezirk ab. Im Hintergrunde sieht über einer Mauer ein korinthischer Tempel hervor, mit dem ein Tempel des Apoll, vielleicht der zu Delphi, gemeint ist, in der Ecke eine Platane. Vor der Mauer steht links ein Pfeiler mit Dreifuß, rechts auf einer Säule eine altertümliche nackte Statue des Apoll; vor dieser ein runder Altar. Im Zuge schreiten, von links nach rechts, voran Apoll in langem Kitharodengewand mit der großen Kithara in der Linken, ihm folgend Artemis, als letzte Leto. (Für diese vgl. auch Nr. 922.) Vor dem Altar steht eine Nike und gießt, mit hoch erhobener Hand die Kanne überzierlich fassend, für Apoll die Schale voll, die er mit der Rechten ergreift. Offenbar ist die Szene als eine Epiphanie des im Gesang siegreichen Gottes zu verstehen, der in leibhaftiger Erscheinung zusammen mit Mutter und Schwester sein Heiligtum besucht. — Einen stehenden Priester wie auf der Dresdner Basis (Fr.-W. 423) zeigt Nr. 940; doch ist die Arbeit gering.

Sehr viel bedeutender und überhaupt das beste Beispiel archaistischer Kunstweise in unserer Sammlung ist das Relief eines stehenden, ein Füllhorn im Arm haltenden, bärtigen Gottes (Inv. Nr. 1527), das für Winckelmann, dem es nicht im Original, sondern nur aus einer Zeichnung bekannt war, ein Beweisstück abgab, um archaistische und archaische Kunst zu unterscheiden. Denn nach der darauf angebrachten lateinischen Inschrift gehört es den römischen Zeiten an, und zwar, wie es scheint, etwa den Jahren um 200 n. Chr. oder wenig später. Auf eine davon sehr weit zurückliegende Kunststufe weisen Haltung und Bewegung der

Jupiter Exsuperantissimus. Berlin Inv. Nr. 1527.

Gestalt, das Gewand in seiner Gesamtanordnung, bei der die Körperformen deutlich hervortreten, und im einzelnen besonders die Faltenzüge vor dem vorgesetzten linken Bein und im Rücken, am deutlichsten die Bildung von Haar und Bart. Der Kopf ist mit dem vorn über der Stirn in der Mitte erhöhten Schmuckband versehen, das auf den archaistischen Reliefs häufig wiederkehrt. Das Haar ist auf dem Kopf selbst in der archaischen Weise gestrichelt. Unterhalb des Schmuckbandes fällt nach hinten eine breite, durch ein Band zusammengefaßte Haarmasse in den Nacken. Vorn ist es an der Schläfe tief herabgeführt und geht hinter dem Ohr her in einer dicken Haarsträhne wieder nach vorn über die Schulter herab. Der Bart, lang und breit und etwas eckig geschnitten, ist in einzelne Löckchen gekräuselt, der Schnurrbart biegt an dem Mundwinkel scharf abwärts. Auch das Bartstückchen unter der Unterlippe war, soweit die Zerstörung erkennen läßt, in der altertümlichen Weise geformt. Aber wir haben keine äußerliche und gedankenlose Nachahmung vor uns. Sichtlich war der Bildhauer bestrebt, sich von Form und Bewegung des Körpers wie des Gewandes und ihrem Zusammenhang Rechenschaft zu geben und sie verstehen zu lassen. Er hat sich bemüht, den gewählten Typus der Wahrheit der Natur möglichst nahe zu bringen, entweder indem er die Vorzüge in der Auffassung der Natur, wie sie das Vorbild bot, treulich wiederholte, oder indem er den alten Typus zwar festhielt, aber in den Formen nach eigener Beobachtung der Natur umbildete. Besondere Sorgfalt ist auf die Durchführung des vorgestreckten Armes verwendet, die weit über das hinausgeht, was archaistische Reliefs zu bieten pflegen. Im Gesicht ist besonders das Auge mit bewußter Feinheit zur Wirkung gebracht. Wenn wir annehmen dürfen, daß ein bestimmtes einzelnes Vorbild leidlich genau wiedergegeben sei, so müssen wir dies in der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts v. Chr. ansetzen. Die Marmorarbeit ist gewissenhaft, sorgfältig und zierlich, ganz derselben Art, wie sie die besten römischen Sarkophagreliefs, z. B. der schöne Medeasarkophag in unserem Museum (Nr. 843 b), zeigen. Das Relief war einst die Vorderseite einer viereckigen Basis oder eines Altars; auf den beiden Nebenseiten war jedesmal ein Dioskur dargestellt; die eine ist noch vorhanden, aber nicht in den Besitz des Museums übergegangen. Sie ist von sehr viel geringerer Arbeit, und die Vorlage für den Dioskuren ist nicht der archaischen, sondern späterer Kunst entnommen.

Mit Vorliebe sind in den archaistischen Reliefs tanzende Figuren, sowohl aus der Umgebung des Dionysos wie

Nike. Berlin Nr. 227.

andere, verwendet, und gerade hier scheinen die Vorbilder oft sehr treu wiederholt. Für die Figuren des bacchischen Thiasos ist wenigstens auf das schöne Bruchstück Nr. 896 hinzuweisen, wo in der anmutigen Gestalt der tanzenden Mänade noch viel von dem archaischen Reiz bewahrt geblieben ist.

In ganz- oder halbstatuarischen Werken sind archaistische und archaisierende Formen und Anklänge mit Vorliebe verwendet für die dreifache Hekate (Nr. 171 ff.), für die Figuren des Typus, den man früher als für die römische Spes bezeichnend hielt (Nr. 284. 580 vgl. oben S. 48), für Hermen und hermenartige Bildungen, wie des Hermes, des Dionysos (Nr. 101 ff., vgl. Nr. 901), des Priapos (Nr. 23. 115. 248). Von den beiden kleinen Köpfen Nr. 539 und 604 ist der erste männlich, wohl Apoll, der zweite weiblich, wohl Artemis, mit der Artemisstatuette aus Pompeji (Fr.-W. 442) vergleichbar. Oft genug gerät man in Zweifel, wo Nachahmung und Willkür sich scheiden.

Nicht treue Kopien altertümlicher Vorbilder, sondern zugleich mit mannigfachen Zügen aus späteren Zeiten ausgestattet sind die beiden Niken Nr. 226 und 227. Sie haben die gleiche Größe, und da sie auch in der Gesamtanordnung, in Bewegung und Gewand gleich sind, so müssen sie als Gegenstücke gelten. Ohne Zweifel waren sie in den römischen Zeiten, aus denen sie beide der Arbeit nach stammen, in irgendwelchem architektonischen Zusammenhang aufgestellt. Das Motiv muß damals beliebt gewesen sein, denn es kehrt in unserer Sammlung noch in einem dritten, wesentlich kleineren Exemplar (Nr. 228) wieder.

Nike ist schwebend gedacht, mit eng aneinander geschlossenen Unterschenkeln und Füßen. Das lange feinfaltige Untergewand ist über der Brust mit Kreuzbändern zusammengehalten, neben den Beinen vom Luftzug zur Seite und zurück geweht. Ein Obergewand ist so um den Körper geführt, daß es, vom linken Arm ausgehend, über den Rücken und unter den rechten Arm her quer herübergezogen, über den linken Unterarm herabhängt. Dabei entsteht dicht unter der Brust eine dicke Masse eng zusammengeschobener Falten, während nach unten hin die Faltenzüge flacher und weiter sind. Bei allen drei Exemplaren kann man noch deutlich erkennen, daß Flügel eingesetzt waren. Es ist auffällig, wie verschieden die Arbeit bei den beiden Statuen Nr. 226 und 227 ist, die doch offenbar als Gegenstücke dienten und ein und dasselbe Vorbild wiederholen. Der Verfertiger von Nr. 227 hat schlechter gearbeitet als sein Genosse, aber unselbständiger und äußerlich

treuer. Man sieht durch die oberflächliche und lieblose Wiedergabe hindurch noch die zierlichen, sorgsam geschnittenen, feinen Falten, die mit der fast steifen, schüchternen Bewegung der Gestalt so wohl zusammenstimmen. Weit besser ist Nr. 226 gearbeitet, freier und sicherer, mit mehr Verständnis und Einsicht in die Bewegung des Vorbildes, und dabei ist weniger von der Eigentümlichkeit der archaischen Faltengebung übrig geblieben. Denn das Vorbild steckte noch ganz und gar in den archaischen Formen und sah gewiß weit altertümlicher aus als die Phidiasschen Niken auf den Händen der Parthenos und des olympischen Zeus. Eher würde man sich vielleicht der Niken am Throne des Zeus erinnern dürfen. Die Anordnung des Gewandes der von der Parthenos gehaltenen Nike ist in einigen Hauptzügen ähnlich, aber bereits weit freier. Der Kopf ist nur bei Nr. 227 erhalten. Er ist mit einem vorn nur wenig sich verbreiternden Schmuckband versehen. Das Haar begrenzt die Stirne in scharfen, rundlichen Wellen. Hinten ist es zu einem Knoten aufgebunden, der in den Nacken fällt; an jeder Seite gehen hinter dem Ohr zwei sich rasch trennende Strähnen nebeneinander herab. So lassen sich auch hier altertümliche Züge in der Anordnung wiedererkennen; die Formgebung ist charakterlos und verwaschen.

V.

Der olympische Zeustempel und verwandte Bildwerke.

Ein unaufhaltsam vorwärts drängender Strom, der immer neue Nebenflüsse in sich aufnimmt, läßt sich nicht willkürlich in Abschnitte zerteilen. Für die besondere Art des Archaismus, in der die äginetischen Figuren ein Höchstes leisten, sind sie zugleich Vollendung und Abschluß. Die Lebenskraft der archaischen Kunst ist damit nicht erschöpft. Sie strömt vorwärts und reicht noch weit hinüber bis zu den Tempelstatuen des Phidias und den Skulpturen am Parthenon. Archaisch ist auch die Marmorkunst am olympischen Zeustempel, aber archaische Kunst, die eine künftige Entwicklung in sich birgt, deren Keime aufgehen und sich entfalten. Im V. Jahrhundert, in den Jahrzehnten zwischen den Ägineten und dem Abschluß des Parthenon, drängen sich so viele verschiedene Richtungen, Versuche und persönliche Leistungen des reifen Archaismus und der Befreiung von alten Fesseln neben- und ineinander zusammen, daß im einzelnen genau scheidende Aufreihungen und Zeitfolgen oft genug nicht wohl möglich sind.

Die größte einheitliche Erscheinung sind die Skulpturen des olympischen Zeustempels. Es wird sich empfehlen, diese zum Mittelpunkt zu wählen, um dann Verwandtes und Abweichendes, Gleichzeitiges, Älteres und Jüngeres an sie anzuschließen.

Um die Zeit des großen Zeustempels in Olympia zu bestimmen, ist nicht viel Spielraum gegeben. Nach einer unzweideutigen Überlieferung stand der Tempel im Jahre 457 v. Chr. bis zum First vollendet da. Dieser Ansatz entspricht, wie schon die der französischen Ausgrabung verdankten Metopenreste vermuten ließen, der Stelle, welche der Skulpturenschmuck des Tempels in der kunstgeschichtlichen Entwicklung einnimmt. Die Bestätigung, für den

Bau wie die Skulpturen, brachten die reichen Ergebnisse der durch Ernst Curtius veranlaßten deutschen Aufdeckung.

Der Tempel war von gewaltigen Abmessungen, etwa doppelt so groß wie der Tempel in Ägina, und dem entsprechend der in die Architektur eingefügte Skulpturenschmuck ausgedehnter und mächtiger. Schon von ferne her fielen den Herankommenden die großen Giebelgruppen

Herakles und Atlas. Metope vom Zeustempel von Olympia.

und die den First krönende Figur der Siegesgöttin in die Augen. Aber die achtundsechzig äußeren Metopen waren nicht plastisch verziert. Erst wenn man in die Hallen an den Schmalseiten hineinschritt, sah man über der zweiten Säulenstellung vor den Türen zum inneren Bau jedesmal sechs Metopen mit Heraklestaten gefüllt. Von diesen Metopen (Fr.-W. 271—282) zeigen die besser erhaltenen eine überaus lebhafte und ausdrucksvolle Schilderung der einzelnen Abenteuer, die stärker zerstörten lassen in ihren Resten dieselben Vorzüge erkennen oder ahnen. Eine durch-

gehende stilistische Verschiedenheit zwischen den Reliefplatten der beiden Seiten ist nicht wahrnehmbar. Zum Beispiel sind die Reliefs mit der Hydra, dem Stier, der Hindin auf der Westseite ganz in derselben Art der besonderen künstlerischen Fähigkeit und Gewohnheit aufgefaßt und gestaltet wie die mit Geryones, Kerberos und dem Stalle des Augias auf der Ostseite. Auf beiden Seiten

Herakles im Stall des Augias. Metope vom Zeustempel von Olympia.

wechseln bewegte Szenen mit ruhigen ab, und Reliefplatten von zwei Figuren mit solchen von drei Figuren, wie es Raum und Gegenstand erforderten oder gestatteten. Die stilistischen Unterschiede zwischen den einzelnen Metopen in ihrer Gesamtheit oder innerhalb einer jeden Reihe sind nicht größer, als es bei solchen umfänglichen Aufgaben, bei denen sich die Arbeit auf verschiedene Hände verteilen muß, trotz aller Einheitlichkeit des Gesamtcharakters natürlich ist. Es ist nicht wahrscheinlich, daß zwölf Szenen in

der Erfindung gleich vollkommen geraten, und es ist nicht verwunderlich, wenn manche Reliefplatten strenger, sorgfältiger und feiner durchgeführt sind als andere, die in unmittelbarer Nachbarschaft daneben stehen. Durch die Feinheit der Arbeit zeichnen sich aus die nackten Gestalten des Herakles und Atlas auf der Atlasmetope, durch lebensvolle Wahrheit der Bewegung die des Herakles, der mächtig

Herakles mit den stymphalischen Vögeln. Metope vom Zeustempel von Olympia.

ausgreifend den Schmutz aus dem Stalle des Augias wegschiebt. Aber die Hesperide oder Athena hinter Herakles, die mitfühlend die schwere Last des Himmels mit anfaßt, und die Athena, die dem Helden bei seiner Reinigungsarbeit zusieht, sind durch ihre Haltung und durch die Anordnung des Gewandes Gegenstücke. Die beiden Metopen sind mit Rücksicht aufeinander entworfen und Teile eines näher zusammen gehörigen Ganzen. Ähnliche engere Entsprechungen lassen sich mehrere Male erkennen. So bei

den Metopen, auf denen Herakles als Besieger des Löwen und der stymphalischen Vögel auftritt. Als die Metopenreliefs noch vollständig und in vollständiger Reihe nebeneinanderstanden, mag sie — so darf man vermuten — eine wohlüberdachte Verschränkung klar und bestimmt zusammengehalten haben. Vielleicht ist die Gestalt der Athena, der Herakles einen der stymphalischen Vögel zeigend hinhält, mehr als manche andere geeignet, den Blick für das Wollen und Können des gestaltenden Bildners zu öffnen und zu schärfen. Auf ihrem Felsensitze dreht sich die Göttin nach dem Helden um und streckt in zögernder Neugier die rechte Hand nach dem sonderbaren Fang aus — in einer sprechenden augenblicklichen Bewegung, die unmittelbar aus der Natur übertragen erscheint. Aber überall offenbart sich dieselbe Munterkeit des Sinnes, dieselbe scharfe und helle Beobachtung des Lebens, dasselbe kraftvolle Erfassen, dasselbe Streben, alle Szenen so darzustellen, wie sie sich in Wirklichkeit zugetragen haben müßten, unbefangen, schlicht und deutlich, ohne daß dem Element des Phantastischen ein Finger breit mehr Raum gegönnt wäre, als es der mythische Inhalt erzwang. Der winselnde und belfernde Höllenhund, den Herakles am Strick fortschleift, hat wie alle Erdenhunde nur einen Kopf; Geryones hat wohl drei Leiber, aber zwei sind schon niedergekämpft, so daß Herakles nur über zwei Gefallene hinweg gegen einen einfach menschlich gebildeten Gegner einhaut, und die Anordnung der Schilde ist so getroffen, daß sie alles Unnatürliche verdecken; die blauäugige Göttin, die nach dem stymphalischen Vogel greift, benimmt und bewegt sich wie ein kräftiges, fröhliches Landmädchen. Überall verrät sich eine herzliche und heitere Teilnahme an dem, was der gewaltige Herakles zu leisten und zu dulden hat, und unverkennbar bricht mitunter die altgriechische derbe Lustigkeit durch, die sich in Mythos, Poesie und Kunst ihr Recht nahm.

In den größeren Aufgaben, welche die Ausschmückung der beiden Giebel mit jedesmal einer einzigen, einheitlich zusammengefaßten, weit ausgreifenden Szene darbot, offenbart sich eine den Metopenreliefs in vielem eng verwandte, aber noch derbere und gewaltigere, kühne und stürmische Weise. Für beide Giebel ist die Anordnung der erhaltenen Statuen und Statuenbruchstücke bisher noch nicht völlig gesichert. Aber wenigstens für den Westgiebel (Fr.-W. 260—270) ist in der Hauptsache kein Zweifel möglich. Eine große erhabene Gestalt steht gebieterisch in der Giebelmitte; um sie herum flutet auf beiden Seiten der hastige Kampf der Griechen und Kentauren in wild verschlungenen

Einzelgruppen; an den Enden liegen unruhig bewegte, angstvoll zuschauende Frauen am Boden. Bei dem Ostgiebel (Fr.-W. 245—259), der die Vorbereitung zur Wettfahrt des Pelops und Önomaos enthielt, ist es schwerer, Sinn und Absicht des Erfinders bestimmt anzugeben. An den ruhig dastehenden Zeus in der Mitte schlossen sich zu beiden Seiten zunächst wenig bewegte Paare, dann die Viergespanne mit den Wagen und dienende, endlich gelagerte, erregt zusehende Gestalten. Die große Mittelgruppe mit den anschließenden Viergespannen wird um so schöner und eindrucksvoller, je mehr man sich die Figuren in

Apollon und Kampfgruppe aus dem Westgiebel des Zeustempels von Olympia.

Tätigkeit und die Vorbereitung zu dem gefährlichen, schicksalentscheidenden Kampf der Gespanne deutlich ausgesprochen denkt. Überall sind die Gruppen und Einzelgestalten in breitem, plastischem Vortrag körperlich und sinnlich faßbar hingestellt, ganz dekorativ gedacht, ohne Feinheit der Durchführung, aber in großen, sicheren Zügen, immer mit Rücksicht auf die Stelle, von der aus die Gruppen als reich gegliederte Einheiten wirken sollten, sparsam und eilig in der Marmorarbeit, ungleichmäßig im einzelnen, aber voll frischer, urwüchsiger, ihrer selbst sicherer Kraft. Die Naturbeobachtung ist sehr sachlich und unbefangen, ohne gewollten Adel der Formenauffassung und ohne jede

Spur von deklamatorischer Pose. Die Motive sind nicht gewählt um der Schönheit und um der Linienführung willen, sondern sie sollen Wahrheit der körperlichen Erscheinung und der Bewegung aussprechen; neben dem mächtigen, lebhaften oder in sich verschlossenen Ausdruck, der vorherrscht, ist, zumal bei Nebenfiguren, auch das Gleichgültige und Zufällige, wie es das tägliche Leben bietet, nicht verschmäht.

Oenomaos

Frauenfigur

aus dem Ostgiebel des Zeustempels von Olympia.

Vollbekleidete und zum größten Teile mit Gewändern verhüllte Gestalten wechseln mit halbbekleideten und mit fast und ganz unbekleideten ab. Die beiden stehenden Frauen im Ostgiebel sind im eigentlichen Sinne als Gewandfiguren behandelt; sie zeigen in wohl überlegtem Wechsel die zwei verschiedenen Arten von feierlicher vornehmer Frauentracht, wie sie sich auf Denkmälern aus der ungefähr gleichen und der folgenden Epoche nicht selten nebeneinander finden. Bei lebhafteren Gestalten folgt das Gewand

der Bewegung, bei mehr oder minder unbekleideten ist es um den Unterkörper oder nur unterhalb um einen Teil der Beine geschlagen, so daß der nackte Körper wie aus einer fallenden Umhüllung hervorwächst, oder auch ist das Gewand als eine möglichst unselbständige Zutat behandelt, welche die Hauptkonture der Körper und Gliedmaßen wiederholt und verstärkt. Darin und in der Faltenführung ist eine besondere künstlerische Gewöhnung, hier und da etwas Schematisches und auswendig Gelerntes, nicht zu verkennen. Im ganzen und großen stimmt die auf einfache Wirkung ausgehende Gewandbehandlung mit dem Gesamtcharakter, der sich in der Komposition, in den einzelnen Gruppen, Figuren, Motiven kundgibt, durchaus überein.

Die Köpfe sind mannigfaltig gestaltet. Sie sind verschieden nicht nur nach Altersstufe und Geschlecht, sondern mehrfach mit deutlicher Absicht individuell gebildet, sowohl des Wechsels wegen als auch um die Personen und die Situationen, in denen diese sich befinden, zu charakterisieren. Die Köpfe der Kentauren sind untereinander verschieden. Sie sind zum Teil absichtlich häßlich gebildet, um ihre tierische Wildheit im Gegensatz zu der Erscheinung der hellenischen Helden hervorstechen zu lassen, ähnlich wie Euphronios auf einem seiner Vasenbilder neben das regelmäßige Antlitz des Herakles, der in griechischer und göttlicher Schönheit strahlen soll, das geflissentlich unregelmäßige und häßlich gezeichnete Gesicht des gigantischen Antäos gebracht hat. Andere Kentaurenköpfe entsprechen der auf dieser Kunststufe üblichen Bildung bärtiger Männerköpfe. Ebenso ist bei den rein menschlichen Gestalten nicht eine einzige und gleichmäßige Form für die Köpfe festgehalten, weder für die wenigen bärtigen Männerköpfe, noch für die der Jünglinge oder die der Frauen, sondern es finden sich, bei gleicher Grundlage dieser Typen, starke Unterschiede, die sich nur zum geringsten Teile aus der Verschiedenheit der Arbeit erklären. Denn freilich, diese ist ungleichmäßig und gibt die ausdrucksvollen, strengen und festen Typen mitunter nur unvollkommen und roh, leer und oberflächlich wieder.

Für das Verständnis und die Klarheit der Erscheinung ist nach altgriechischer Weise auf die Mitwirkung der Farbe gerechnet. Aber es ist nicht etwa ein malerisches Bild im ganzen oder im einzelnen erstrebt, sondern es sind echt plastische Gruppen, Figuren und Formen, die nur durch farbige Zutaten verdeutlicht und ergänzt sind. Der plastische Vortrag, die Auffassung der Form, die künstlerischen und technischen Gewohnheiten und Hilfsmittel

sind in beiden Giebeln dieselben. Eine unzweifelhaft in den Westgiebel gehörige Figur ist, als man sie auffand, ihrer Formengebung wegen zuerst irrtümlich dem Ostgiebel zugeteilt worden. Die Kunststufe und die wuchtige lebensvolle Kraft der Gestaltung ist in beiden Giebeln die gleiche; die Unterschiede sind nicht größer, als daß man sie sich, auch wenn beide Giebel von einem und demselben Künstler herrührten, durch die Verschiedenheit der Aufgabe erklären könnte. Je stärker bewegt und je verschlungener die Einzelgruppen sind, um so strenger pflegt die ältere griechische Kunst die scharfe Entsprechung festzuhalten und kenntlich zu machen. Daher erscheint der Westgiebel mit seinen kühnen und gewaltsamen Kampfgruppen als Ganzes gebundener und reliefmäßiger als der Ostgiebel mit seinen ruhiger bewegten Gestalten; und deshalb ist hier der Fortschritt, den die freiere statuarische Anordnung und Gestaltung den Ägineten gegenüber bezeichnet, deutlicher fühlbar. Eine uns erhaltene Nachricht nennt zwei verschiedene Bildhauer als Urheber der beiden Giebel; aber es sind mit gutem Grund Zweifel laut geworden, ob die dabei angeführten Künstlernamen, Päonios für die östliche, Alkamenes für die westliche Giebelpruppe, richtig überliefert sind.

Durch die lange Reihe dieser eine Einheit darstellenden Funde vom Zeustempel ist ein unerwartetes Licht auf das rasche Wachstum der griechischen Skulptur in jener Zeit gefallen und auf die Zusammenhänge mit der vorausgehenden und der nächstfolgenden Epoche. Am wenigsten bestimmt lassen sich die weiter zurückliegenden Vorstufen bezeichnen. Weder die zierlichen chiischen noch die sorgsam gebildeten äginetischen Werke wird man zu Hilfe rufen. Vielmehr erfüllt dieselbe Leidenschaft und wilde Kraft, welche im Westgiebel hervorbricht, die altertümlicher geformten Gestalten am Reliefgiebel des Megarerschatzhauses in Olympia und die diesem Giebel verwandten Metopen vom Tempel F auf dem nördlichen Höhenrücken von Selinus (S. 37). Enger stellen sich die Metopen des dem Tempel F benachbarten Heraion neben die olympischen, mit denen sie auch durch die Stelle, an der sie angebracht waren und durch die fast gleiche Größe übereinkommen. Von den bisher bekannt gewordenen großen, architektonisch verwendeten Skulpturen wenigstens bieten sie die nächsten und einzigen Analogien. In dem schönen Metopenrelief, wo Zeus, auf dem Felsen sitzend, Hera erwartet hat und die feierlich Heranschreitende mit freudigem Auflachen zu sich zieht, ist die Gestalt des Zeus in ganz ähnlicher Weise empfunden wie die der Athena, die nach dem stymphali-

schen Vogel greift, und der gleichartige künstlerische Sinn verrät sich auch in der formalen Zusammenstellung der beiden Figuren. Unter den bewegten Szenen erinnert das Aktäonrelief am meisten an die Kompositionsweise der olympischen Metopen, und auch für die Auffassung des Gegenstandes ist diese Darstellung lehrreich. Der mythische

Zeus und Hera. Metope vom Heratempel von Selinus.

Vorgang ist nicht wie ein märchenhaftes Wunder geschildert, sondern so, wie er sich im Leben zugetragen haben könnte, mit demselben Sinn für das in der Wirklichkeit Mögliche, mit dem in den olympischen Skulpturen der Höllenhund wie ein irdischer Hund gedacht und die phantastische Gestalt des Geryones der Glaubhaftigkeit soviel wie möglich nahegebracht ist. Endlich bieten einzelne Figuren manche gleichartige oder nah verwandte Bewegungsmotive,

wie für die olympischen Metopen, so auch für die Giebel, am auffälligsten der Aktäon mit dem einen der griechischen Vorkämpfer im Westgiebel. Aber den olympischen Giebelfiguren fehlt völlig der eigene Reiz von Anmut, der wie ein zarter Duft auf den uns erhaltenen Skulpturen vom Heraion liegt, und auch die olympischen Metopen stehen darin zurück, obwohl sie dieses Reizes nicht in dem

Aktäon und Artemis. Metope vom Heratempel von Selinus.

gleichen Maße wie die Giebelstatuen entbehren — vermutlich deshalb, weil er in dem gebundeneren Relief weniger leicht verloren geht als in den großen, freien und derben Rundbildern, welche die Giebel füllen sollten. Der wichtigste Unterschied indes beruht wohl darauf, daß die Reliefs vom Heraion eine etwas altertümlichere Formengebung zeigen als die Skulpturen des Zeustempels.

Ein im Besitz des Berliner Museums befindlicher, in Selinus gefundener, kleiner weiblicher Marmorkopf (Inv. Nr. 1474), der Rest einer Statuette, mag etwas früher entstanden sein, aber er kann die besondere Art der Skulpturen vom Heraion veranschaulichen helfen. Die Köpfe der Hera und Artemis müssen jedem, der das Köpfchen, von nur 9 cm vom Kinn bis zum Scheitel, betrachtet, in den Sinn kommen. Sie zeigen dieselben Verhältnisse und Grundformen, die gleiche Bildung von Stirn und Nase, Mund und Kinn und die gleiche reizvolle, feine und verschlossene Anmut, freilich — wie es bei solchen Skulpturen nicht anders sein kann — nicht zu demselben Grad von Formenreichtum, Feinheit und Zartheit gesteigert, den wir in dem kleinen Kopf, der für eine Einzelstatuette gearbeitet war, bewundern müssen.

Marmorköpfchen aus Selinus. Berlin Inv. Nr. 1474.

Einer etwas altertümlicheren Kunststufe als die Skulpturen des olympischen Zeustempels gehört die prachtvolle Bronzestatue eines Wagenlenkers an (Gipsabguß Inv. Nr. 2284), welche die französischen Ausgrabungen in Delphi ans Licht gebracht haben, eine der schönsten Bronzestatuen, die uns erhalten geblieben sind. Wie sie der Kunststufe nach zwischen die Ägineten und die Giebelfiguren des Zeustempels zu stellen ist, so weist der Rest der Weihinschrift auf die Zeit der Perserkriege. Polyzalos, der Bruder des Hieron von Syrakus, hat den Wagensieg errungen, den ein großes Weihgeschenk feierte: das Pferdegespann mit dem Wagen, im Wagen der Lenker, die Pferde zügelnd, neben ihm eine kleinere Figur, vermutlich Nike. Außer dem Wagenlenker sind nur wenige Bruchstücke des Ganzen wiedergefunden, er selbst nicht unverletzt, da der linke Arm fehlt. Das Vorhandene zeigt eine wunderbare Erhaltung der schön und gleichmäßig patinierten Oberfläche. Wir können nicht nur der lebensvollen Naturwahrheit in ihrer großartigen Einfachheit, sondern auch der ganzen liebevollen Treue und Feinheit der Durchführung mit bewundernder Freude nachgehen. Die jugendliche Gestalt ist von überaus hohem Wuchs, kraftvoll in den Muskeln,

aber fein in den Gelenken, südlich, griechisch in jeder Bewegung, in jeder Faser des Körpers, wie in dem Antlitz mit dem lebhaften, aufmerksamen Blick, mit der schönen Sinnlichkeit der Lippen. Nicht steif, aber feierlich steht dieser sieghafte Rosselenker vor uns in seiner einfachen, selbstverständlichen, ruhigen Würde, nicht mehr bewegt, als es der gegebene Moment erfordert, aber in gesammelter Kraft, jeder Muskel im sicheren Spiel. Das schlichte Gewand mit den lang herabgehenden Falten spiegelt Haltung und Bewegung des Körpers ausdrucksvoll und deutlich wieder; besonders schön ist, wie sich die engeren, flachen und rundlichen Falten an den Schultern und Oberarmen zusammenschieben. Ohne wei-

Wagenlenker aus Delphi.

teres hat man den Eindruck, daß in diesem Werke ein großer Künstler zu uns spricht. Ihn mit Sicherheit zu bezeichnen, dazu reichen unsere Hilfsmittel, wie es scheint, zur Zeit leider noch nicht aus. In der Durchführung ist diese prachtvolle Statue so viel feiner als die im Großen wirkenden olympischen Tempelskulpturen, daß dadurch der Vergleich erschwert wird, und es ist sehr zweifelhaft, ob sie damit überhaupt in einen inneren Zusammenhang gebracht werden darf. Denn leicht führt die ungefähr gleiche Kunststufe, die so verschiedene Spielarten umfassen kann, das Urteil über die besondere Kunstweise in die Irre.

Leichter lassen sich diesen olympischen Skulpturen manche andere als verwandt anschließen, teils als unmittelbar voraufgehend, teils unmittelbar nachfolgend. Einige sind originale Arbeiten, die in jene frühe Epoche zurückreichen, die Mehrzahl spätere Kopien solcher Werke. Am meisten stechen hervor die Bronzefigur des Dornausziehers, die vollständig den Eindruck einer originalen Arbeit macht, und die sogenannte Hestia Giustiniani, die eine wenigstens in der Strenge der Formen treue Kopie zu sein scheint. Dagegen ist die Statue der Wettläuferin im Vatikan, die wohl auch hier genannt werden darf, eine Kopie, welche das Vorbild etwas weichlich wiedergibt.

Die seit Jahrhunderten bekannte und berühmte Bronzefigur des Dornausziehers (Fr.-W. 215), von der unsere Sammlung eine antike, nach der Bronze modern ergänzte Marmorkopie besitzt (Nr. 485), zeigt ein sehr einfaches Motiv. Auf einem Feldstein hat sich ein etwa dreizehnjähriger Knabe so hingesetzt, wie es ihm am bequemsten ist, um den Fuß vom Dorn zu befreien, und er sieht mit der gespanntesten Aufmerksamkeit auf die schmerzende Stelle und auf die Finger, mit denen er den Dorn faßt. Nichts anderes hat der Künstler erstrebt, als die Bewegung und Haltung, die dieser augenblicklichen Tätigkeit natürlich sind, wahr und lebensvoll wiederzugeben, ganz plastisch, ganz naiv, ohne jede bewußte Absicht einer rhythmischen Linienführung. Bereits dadurch steht die Bronze den olympischen Giebelfiguren nahe. Dazu kommt der Typus des Kopfs. Es ist unmöglich, die enge Verwandtschaft zu verkennen, die ihn mit dem Kopf der Mittelfigur aus dem Westgiebel verbindet — in der festen, scharfen Zeichnung des Profils, bei der Vorderansicht in dem vollen Oval mit der tiefen, rundlichen Begrenzung der Stirne, in der Art, wie Augen, Nase und Mund im Gesicht stehen und geformt sind. Das verschlossene Kindergesicht ist schmächtiger, strenger und feiner als das

kraftvolle Antlitz der die ganze Giebelgruppe beherrschenden mächtigen und mannhaften Heldengestalt, und ebenso ist der ganze Körper des Knaben, der aus nächster Nähe

Dornauszieher. Rom, Kapitol.

betrachtet werden sollte, feiner und strenger als die für die Wirkung in die Ferne derb und sicher gearbeitete olympische Statue. Auch gehört die Bronze einer noch etwas altertümlicheren Kunststufe an. In dieser herben Anmut hat sie zu allen Zeiten einen starken Reiz ausgeübt, besonders

auf Künstler. Denn sie ist nicht nur, wie es bei beliebten und angesehenen Werken zu geschehen pflegte, durch Kopien vervielfältigt worden, sondern sie hat schon im Altertum, und wieder in den Zeiten der Renaissance, große Künstler dazu gereizt, das einfache, sprechende und ausdrucksvolle Motiv wieder aufzunehmen und aus der veränderten Kunstanschauung heraus umzuschaffen und mit neuem Leben zu erfüllen.

Die Statue der Wettläuferin (Fr.-W. 213), bei der die Vorderarme nicht ganz richtig ergänzt sind, zeigt ein Mädchen, das in dem in Elis zu Ehren der Hera veranstalteten Wettlauf gesiegt hat. Sie trägt die Tracht, die ausdrücklich als bei diesen Wettläufen üblich geschildert wird, und die Siegerin ist dargestellt, wie sie gerade eben auf das gegebene Zeichen vorwärts zu stürmen im Begriff ist. Die Statue ist in Bronze zu denken. Bei der Übertragung in Marmor hat der Bildhauer eine Stütze zugefügt und daran zur Andeutung des erlangten Sieges einen Palmzweig angebracht.

Die sog. Hestia Giustiniani (Fr.-W. 212), irgend eine Göttin, die einen langen Stab, wohl ein Szepter, in der mäßig erhobenen linken Hand hielt, ist herangeschritten; ihr linker Fuß ist noch zurückgesetzt und von der Seite her zum Teil sichtbar. Von vorn gesehen geht das Gewand in kannelurartigen Falten so gerade zur Standplatte herab, daß die Statue wie eine auf den Boden gestellte dorische Säule erscheint. Eine andere Replik, im Thermenmuseum in Rom, lehrt, daß dieser Eindruck bei dem gemeinsamen Original nicht beabsichtigt war. Hier geht das Gewand kürzer über den Füßen ab und läßt beide Füße sehen Im Gegensatz zu der steifen Haltung des Unterkörpers steht die stark ausgesprochene, geschlossene und eckige Bewegung des Kopfs und der Arme, an welcher der Oberkörper sichtbarer als der Unterkörper teilnimmt. Mit großem Geschick ist das seitlich über die Oberarme herabgehende Kopftuch so gelegt, daß es Kopf und Antlitz breit und voll umrahmt. Die Anordnung des Gewandes, die breiten, runden Steilfalten, der geradlinige Abschnitt über dem Leib, die an den Hüften eckig und spitz herabgehenden Seitenteile, die sparsamen, leichten Falten auf der Brust, die schlichte, strenge Gesamterscheinung erinnern unverkennbar an die Kunststufe und Kunstweise, die uns jetzt durch die Skulpturen vom olympischen Zeustempel so wohlbekannt sind — so sehr, daß man die meist Sterope genannte Gewandfigur bei ihrer Auffindung zuerst als »Hestia« bezeichnete und für eine Einzelstatue hielt, bis sie sich als eine der Figuren des Ostgiebels entpuppte.

Die Geltung der »olympischen« Kunst, wie wir sie nach der Stelle, an der sie uns zuerst in einem volleren Bilde bekannt geworden, zu nennen pflegen, hat weit gereicht. Wir finden ihre Zeugen in Sicilien und Großgriechenland, im Peloponnes, und sie greifen hinüber nach Athen. Ohne Zweifel wird es nach und nach gelingen, innerhalb des Gemeinsamen die einzelnen Unterarten genauer zu begrenzen.

VI.

Ionische Kunst des V. Jahrhunderts.

In bestimmtem Gegensatz zu den Skulpturen des Zeustempels in Olympia und den Werken, die sich, bei dem gegenwärtigen Stand unserer Kenntnisse, diesen am füglichsten anreihen, steht die von alters her reich ausgebildete Kunstweise, die ihren Ausgang vom Osten nahm. Ihr Gipfel in der Rundskulptur ist die in Olympia gefundene Nike, urkundlich von der Hand des Päonios aus Mende an der Küste Makedoniens, des Künstlers, dem eine falsche Nachricht den Ostgiebel des Zeustempels zuteilt.

Noch leichter als an der Nike selbst läßt sich vielleicht dieser Gegensatz in den Vorzügen und Schwächen der lykischen Denkmäler von Xanthos (Fr.-W. 913—990) und Trysa (Fr.-W. 993—999) durchschauen. Die langen Reihen der Flachreliefs, die als Friese angebracht sind, zeigen in der leichten, lebhaften und ausführlichen Darstellung von Kämpfen, Belagerungen, Jagden, Gelagen und Abenteuern eine Weise des Vortrags, die den Bildnern dieser Reliefs und den ionischen Malern gemeinsam war und uns auf einer früheren Stufe kunstgeschichtlicher Entwicklung, z. B. am Schatzhaus der Knidier in Delphi, besonders ausgebildet begegnet.

Die Frauenstatuen, die zwischen den Säulen des sogenannten Nereidenmonuments standen, sind überaus lebhaft bewegte Gestalten, bei denen die Gewänder teils in freien Massen sich aufbauschen und flattern, teils, dicht an die Körper angelegt, auch wo sie in feine zarte Falten gebrochen sind, die nackten Formen wie durchscheinend abzeichnen. In der olympischen Kunst sind die Statuen meist entweder als voll und schwer bekleidete Gewandstatuen behandelt, oder das Gewand ist, wo die Figuren nicht völlig nackt sind, möglichst zurückgesetzt und nebensächlich. Bei den Nereiden sollen die Gewänder den Körper weder völlig verhüllen noch nackt lassen, sondern sich mit

den erkennbar bleibenden nackten Formen zu einem Ganzen zusammenschließen; sie sollen ferner dazu dienen, um Haltung und Bewegung der Körper breiter, deutlicher und ausdrucksvoller zu gestalten. Wie bei den Friesen die Arbeit ungleichmäßig, die Zeichnung oft unrichtig und geradezu fehlerhaft ist, so sind die Nereidenstatuen nicht gewissenhaft, genau und richtig durchgeführt. Bewundernswürdig ist dabei, wie die Bildhauer, die sie so leicht und eilig herstellten, die Wirkung in die Ferne berechnet und durch starke Hervorhebung der entscheidenden Massen, Linien und einzelner Gewandhöhen gesichert haben; bewundernswürdig auch, wie sie das schöne Material des Marmors zur Geltung zu bringen und auszunutzen wußten.

Nereide vom Nereidendenkmal von Xanthos.

Schon äußerliche Ähnlichkeiten deuten darauf hin, daß das Werk des Päonios demselben Kunstkreise angehört. Die bewegten Frauenstatuen des Nereidendenkmals waren auf dem hohen Unterbau aufgestellt, um tief von unten aus gesehen zu werden. Sie erscheinen leichtfüßig über dem Boden schwebend; die unter ihren Füßen angebrachten Tiere lassen beim Beschauer keinen Zweifel über die Absicht des Bildhauers aufkommen. Die Nike des Päonios (Fr.-W. 496), deren Maß über das des

Lebens hinausgeht, ist durch das etwa 9 m hohe dreiseitige Postament hoch in die Luft gehoben. Der Adler, der ihr zu Füßen ihre Bahn kreuzt, zeigt, aus welchen Höhen sie sich herabsenkt. Man sah sie von unten her schräg in der Luft freischwebend, nicht auf einem festen Boden aufstehend. Das Gleichgewicht ist durch die gewaltige Marmormasse des Gewandes gesichert, an der die Figur wie an einem Bogen gehalten wird. Das technische Kunststück, das moderne Bildhauer als etwas ihnen völlig Neues überrascht und zur Nachahmung gereizt hat, ist ein untrennbarer Bestandteil des kühnen Bildes, das die Phantasie des Künstlers erfaßte und formte. Die Nike des Päonios ist nicht körperlos, ohne Schwere, wie fliegende Figuren auf Gemälden erscheinen. Vielmehr gibt eine solche Marmorfigur an und für sich den Eindruck größerer Schwere, als der lebendige Mensch. Sie fliegt nicht in besonderer Luft — wie leichter geformte Gestalten in Bildern in einem widerstandsfähigeren Luftmeer wie schwimmend sich bewegen —, sondern sie stand frei in wirklicher Luft, unter dem wirklichen Himmel. Der Eindruck ist der des raschsten Herabfliegens, sogar des Herabfallens, das durch die Flügel und das bauschende Gewand gemäßigt und gelenkt wird. Die Flügel arbeiten nicht um die Bewegung des Flugs hervorzubringen; sie dienen mit dem ausgebreiteten Gewand wie ein Fallschirm. Bei diesem gewaltigen sturzartigen Flug wird das Gewand wie vom Sturmwind zurückgetrieben; es ballt sich zusammen und flattert wie zerrissen. Wo es nicht in Massen einen halben Widerstand leistet, sondern eine einfache Fläche bietet, ist es an den Körper so fest angetrieben, daß die nackten Formen wie durchscheinend deutlich hervortreten und sich abzeichnen. Wenn die Figur nackt wäre, würde der täuschende Eindruck des Fliegens ausbleiben. Das Gewand ist ganz und gar Mittel des Ausdrucks für die gewollte Bewegung und für die Form. Die ganze Erscheinung ist einheitlich, schwungvoll und stark. Wie anders hat Päonios hier das Problem der fliegenden Gestalt gefaßt und gelöst, als einst die Künstler der Nike von Delos, wie gewaltig erhebt sich seine Nike über die ihr so nahe stehenden Figuren vom Nereidendenkmal, in denen ähnliches versucht ist! Aber die persönliche künstlerische Tat des Päonios war nicht möglich ohne die keine Schwierigkeit scheuende Herrschaft in der Verarbeitung des Marmors, welche die Frucht einer lange Zeit hindurch stetig und geduldig ausgebildeten und überlieferten handwerklichen Übung ist.

Die Statuen und Reliefs des Nereidendenkmals zeigen manche altertümliche Züge, wie die Basis der ionischen

Nike des Päonios. In Olympia.

Säulen des Denkmals frühe Formen zeigt. Nach dem stilistischen Eindruck würde man sich die Entstehung sehr wohl noch vor der Mitte des V. Jahrhunderts denken können. Indes fällt die stilistische Aufreihung nicht immer mit der chronologischen Folge zusammen. Das Denkmal mag später sein, als es scheint, wie die große Grabanlage in Trysa, die jünger ist als das Nereidenmonument, in das letzte Drittel des V. Jahrhunderts gesetzt wird.

Auch die Nike des Päonios möchte man einer früheren Zeit zuschreiben, als es die historischen Verhältnisse zu gestatten scheinen. Sie war ein Weihgeschenk der in Naupaktos angesiedelten Messenier, die eine ganz entsprechende Wiederholung auch in Delphi weihten, und man pflegt sie um 420 v. Chr. anzusetzen. Dann kann Päonios nicht ohne Kenntnis dessen geblieben sein, was kurz vorher in Athen geschah und geleistet wurde. In jedem Fall hat er von anderen Ursprüngen ausgehend nicht ganz das gleiche, aber zum Teil ähnliches erstrebt. Wie man über die Zeit der Nike und über die Zeit des Nereidendenkmals urteilen wolle — klar ist, daß sie einen Gegensatz zu den Giebelfiguren und Metopen des olympischen Zeustempels und zu allen dieser »olympischen« Kunst enger verwandten Werken bilden, ebenso daß sie eine selbständige, von der älteren attischen Skulptur unabhängige eigene Entwicklung darstellen.

Wenn sich innerhalb des allgemeinen Fortgangs der älteren griechischen Bildhauerei einzelne, ursprünglich wenigstens, landschaftlich gesonderte Schulen und Richtungen mehr oder minder kenntlich herausheben, so entspricht es dem Wesen jeder kunstgeschichtlichen Entwicklung überhaupt, daß die Linien, auf denen sich die Bewegung vollzieht, parallel laufen und dann konvergieren, bis sie sich treffen, um sich von dem erreichten Punkte aus aufs neue zu spalten und wieder zusammenzulaufen.

Die »olympische« Kunst ist der nährende Boden, aus dem die persönliche Eigenart des Phidias und anderer großer Bildhauer emporwuchs. Die »olympische« und die ionische Kunst sind die Voraussetzungen für die künstlerischen Taten des perikleischen Athen, die uns wie ein Wunder vor Augen stehen.

VII.

Der Parthenon.

Der Parthenon, das neu errichtete Heiligtum der jungfräulichen Landesgöttin, mit der das attische Volk seine Stadt und sich selbst eins und unlösbar verbunden fühlte, ist die größte künstlerische Gesamtleistung des perikleischen Athen, von der noch heute ein helles Licht ausgeht. Der mächtige dorische Bau hatte eine ähnliche Größe wie der olympische Zeustempel; er war ganz im heimischen Marmor des Pentelikon aufgeführt, und jede Stelle, die dies zuließ, war mit Skulpturenschmuck versehen, außen die beiden Giebelfelder und alle Metopen, in der umlaufenden Halle der um die Cellawände gelegte Fries. Noch in Trümmern bietet der Parthenon ein unvergleichliches Zeugnis für den großen, schöpferischen Zug jener Zeit; er bezeichnet den Höhepunkt der im eigentlichsten Sinne griechischen Kunstgeschichte; er gibt uns die Norm für die Beurteilung des Wollens und Könnens der vorangehenden, gleichzeitigen und nachfolgenden Architekten und Bildhauer. Schon die materielle Arbeitsleistung zeigt die ungewöhnliche Anspannung der Kraft. Mit Benutzung älterer Unterbauten ist der Parthenon in zehn Jahren vollendet worden; wenige Jahre darauf wurden die letzten Giebelstatuen eingesetzt. Der in mäßig flachem Relief ausgeführte Fries bedeckt eine fortlaufende Fläche von etwa 160 m bei genau 1 m Höhe, die stehenden Figuren haben wenig mehr als halbe Lebensgröße. Jede der zweiundneunzig Metopen, die in sehr starkem, der Rundskulptur nahe kommendem Hochrelief ausgearbeitet sind, ist 1,34 m hoch, 1,27 m breit. Jeder der beiden Giebel umschloß gegen vierundzwanzig mächtige Kolossalfiguren. Die Giebelgruppen und die Hochreliefs der Metopen waren dem scharfen Tageslicht ausgesetzt. Im Wechsel des Sonnenstandes gingen die Schatten hin und her, die durch die körperlichen Gestalten selbst gebildet wurden; noch stärker wirkten die scharf gezeich-

schlossenen Ganzen, das freilich nur als Glied in einer langen Reihe zu wirken bestimmt war. Die Metopen an den beiden Frontseiten lassen, wenigstens für jetzt, nur die allgemeinsten Motive erkennen, und selten mehr läßt sich mit wirklicher Sicherheit aus den alten Zeichnungen entnehmen. An der Ostseite ist, in Einzelgruppen aufgelöst, der Kampf der Götter gegen die Giganten dargestellt, an der Westseite der Kampf der Athener gegen asiatisch gekleidete Feinde, wie es scheint, die Amazonen. Auf der Nordseite sind einige Szenen aus der Iliupersis deutlich. Auf der Südseite waren nicht weniger als dreiundzwanzig Metopen mit dem Kampf und dem Frauenraub der Kentauren gefüllt. Die dazwischen geschobenen Darstellungen sind nicht ganz sicher gedeutet.

Von den uns vorliegenden Parthenonskulpturen machen die Metopen in ihrer Gesamtheit den altertümlichsten Eindruck. Aber aus der Masse heben sich manche als in noch höherem Grade altertümlich, einige wenige als einer jüngeren Stufe angehörig bestimmt hervor. Am leichtesten lassen sich diese Unterschiede in der Bildung der Kentaurenköpfe verfolgen. Es finden sich unter ihnen solche, die fast ganz so aussehen, wie die altertümlichsten aus dem olympischen Westgiebel; die Mehrzahl zeigt fortgeschrittenere Bildungen, und endlich fehlt nicht das Beispiel eines leicht und frei geformten Kentaurenkopfes, welcher der jüngsten Kunststufe, die wir am Parthenon noch kennen, entspricht. Fünf dieser Kentaurenmetopen wiederholen das Thema des Frauenraubs, achtzehn das des Kampfes in dem Wechsel des Sieges, des gefährlichen Ringens, des Unterliegens der Kentauren und ihrer jugendlichen Gegner. So oft die gleichartige Szene in Gruppen von je zwei Figuren neu zu gestalten, erforderte einen nicht geringen Reichtum künstlerischer Phantasie, und doch ist kaum ein Ermatten der Erfindung zu verspüren, wenn auch einige dieser Reliefgruppen durch kraftvolle Schönheit sich zu einer vor anderen bewunderungswürdigen Höhe zu erheben scheinen. Überall sind die Gruppen lebhaft, meist heftig bewegt. Aber die im olympischen Westgiebel bis zu zügelloser, tierischer Wildheit gesteigerte Leidenschaft ist durch ein besonderes Gefühl für geschlossenen Rhythmus und Schönheit gebändigt. Vielfach sind die Bewegungen der kraftvoll einander bedrängenden Gegner wie in einem augenblicklichen Gleichgewicht und Stillstand festgehalten. Nicht immer, aber mehrmals bilden die Gewänder einen wesentlichen und ausdrucksvollen Teil des vorgeführten Bildes, besonders großartig in der XXVII. Metope der Südseite. Darin ist eine Aufgabe gestellt und gelöst, an die kein einziges Stück

der Skulpturen vom olympischen Zeustempel von fern heranreicht.

Zu längerer und eingehenderer Betrachtung, als es die Reihen der zwischen die Triglyphen verteilten Schmuckplatten der Metopen vermochten,müssen die je ein großes Gesamtbild darstellenden Gruppen in den Giebeln aller Augen auf sich gezogen und gefesselt haben. Um so schmerzlicher empfinden wir hier die jammervolle Zerstörung. Von der Komposition des Westgiebels, der den Streit zwischen Athena und Poseidon um den Besitz von Attika vor Augen stellte, geben die Zeichnungen aus dem XVII. Jahrhundert nur eine ungefähre, nicht eine wirkliche, deutliche und genaue Vorstellung. Von der Komposition des Ostgiebels, der 1670 — das ist das Jahr, in dem die ersten zuverlässigen Zeichnungen aufgenommen wurden — bereits zum großen Teil zerstört war, fehlt selbst ein solches abgeblaßtes Bild. Wir wissen, daß die erste Erscheinung der dem Haupte des Zeus entsprungenen Athena unter den Göttern dargestellt war. Aber für die Mittelgruppe, die den wichtigsten Teil des Ganzen ausmachte, sind wir ausschließlich auf Vermutungen angewiesen. Wir können noch ahnen, wie schön sich die westliche Giebelgruppe aufbaute und zusammenschloß. Unvergleichlich viel freier und kühner war sie erfunden, als die gebundenen äginetischen Gruppen, freier und großartiger auch als die am Zeustempel, doch in aller Freiheit das Gesamtbild geschlossen, die Einzelgruppen und Figuren verschränkt und verschlungen. Der Streit der Götter erschien als ein Zweikampf, zu dem sie drohend zusammenprallten. Der Sturm der Bewegung setzte sich fort in den ansprengenden Rossen, in den nächsten göttlichen Gestalten bei den Rossen und Wagen; er klang ruhiger aus in den Flügeln des Giebels. Die gleiche Vollkommenheit dürfen wir für die Komposition des Ostgiebels voraussetzen. Von dem Westgiebel, der bis zur Zerstörung durch den venezianischen Heereshaufen im Jahre 1687 nur eine Lücke zeigte, ist uns jetzt weniger erhalten als von dem schon früher ganz unvollständigen Ostgiebel. Was von den Giebelstatuen und ihren Bruchstücken uns gerettet ist (Fr.-W. 534—570), hat, seit sie durch Überführung nach London genauer bekannt wurden, eine immer steigende Bewunderung erfahren und die vorher geltenden Vorstellungen von griechischer Kunst umgestaltet. Es war die erste und größte Wandlung dieser Art, größer und einschneidender als alle Erweiterungen unserer Einsicht in die Vielgestaltigkeit und den Reichtum der griechischen Kunst, die wir seitdem erleben konnten.

Sog. Ilissos aus dem Westgiebel des Parthenon.

Die mächtigen, jedem Athener an das Herz greifenden Vorgänge des religiösen Mythus, die den Inhalt der beiden Giebelgruppen bildeten, waren mit dem äußersten Aufgebot künstlerischer Leidenschaft geschildert in vielen sich drängenden Gestalten, die ihre göttliche Natur, ihre augenblickliche Erregung und ihren Willen körperlich deutlich und bestimmt durch große mächtige Formen und kraftvolle Bewegungen aussprachen. Überall, in den menschlichen, wie in den Pferdeleibern, in den nackten Figuren wie in den Gewandstatuen, ist die Natur groß gesehen. Körper und Gewand fügen sich zu einer ausdrucksvollen Einheit zusammen — vollendet und zur äußersten Feinheit gebracht steht vor Augen, was Päonios mit dem Gewand seiner Nike erstrebt hat. Ebenso ist die stoffliche Wirkung des Marmors ohne alle Künstelei, in völliger Freiheit zu einer wundervollen Höhe gesteigert. Diese herrlichen Gestalten offenbaren die volle Wahrheit, das schwellende, frische und zarte Leben der Natur. So unmittelbar ist die Naturanschauung in den Stein umgesetzt, daß diese Körper wie vom Ursprung an für die Schöpfung in Marmor bestimmt scheinen, wie die Gewänder nur in Marmor möglich und von Anfang an für die Darstellung in Marmor erdacht sind.

Bei solcher Meisterschaft vergißt man leicht, daß die Giebelfiguren dekorative Skulpturen sind, die, in einer Höhe von mehr als 15 m vom Boden in die Architektur eingefügt, für die Betrachtung aus weiter Entfernung bestimmt waren. Denn wie die Erfindung und ihr bildnerischer Ausdruck in den großen Zügen der plastischen Form, so ist die Ausgestaltung und Durchführung bis zur letzten Vollendung gebracht und sogar die Rückseiten, die man nicht sah, sind sorgfältig ausgearbeitet, — ein sprechendes Zeugnis für den hohen Sinn, in dem die Aufgabe gestellt und erfaßt wurde. Dasselbe ist geschehen bei den älteren wie Einzelfiguren gearbeiteten, mit liebevollster Achtsamkeit für alles Einzelne hergestellten äginetischen, aber nicht bei den nur auf die Wirkung im Großen gerichteten olympischen Giebelgruppen, welche zeitlich und nach der künstlerischen Absicht den Parthenongiebeln so viel näher stehen. Beiderlei Streben ist in einem einzigen Ziele aufgegangen, in dem überherrschenden Drange, das in der Phantasie Erschaute zur vollsten Entfaltung zu bringen. Der dekorative Zweck hat zu keiner Vernachlässigung geführt, wie dies z. B. bei den Statuen des Nereidenmonuments geschah. Er ist erfüllt durch ähnliche, aber zur Vollkommenheit gesteigerte Mittel, durch die faßliche Klarheit aller Gruppierungen und Bewegungen, durch das deutliche Hervorheben der

Sog. Tauschwestern aus dem Ostgiebel des Parthenon.

entscheidenden Formen, Gewandmassen und einzelnen Faltenzüge.

So umfassende Aufgaben konnten nicht anders als in jahrelanger, angestrengter und rascher Arbeit vieler Hände bewältigt werden. Die Einheit der Gesamterscheinung litt nicht durch die noch heute verfolgbaren unvermeidlichen Unterschiede der Durchführung. Indes sind diese Unterschiede zu groß, als daß sie allein durch ein mehr oder minder erreichtes Gelingen erklärt werden. Vielmehr sind Unterschiede vorhanden, die aus einer veränderten Formauffassung und Anschauung entsprangen. Wenn wir von den Parthenongiebeln reden, denken wir unwillkürlich an die sogenannten Ţauschwestern und die ihnen entsprechenden Frauen, an den sogenannten Theseus, den sogenannten Ilissos. Wir vergessen dabei zu leicht, daß uns nicht nur von dem Westgiebel, sondern auch vom Ostgiebel alle Hauptfiguren fehlen. Die schönste Figur aus dem Westgiebel ist der sogenannte Ilissos, diesem eng verwandt die benachbarte, noch am Parthenon befindliche Gruppe, die so sehr durch die Zerstörung, auch der Oberfläche, gelitten hat. Fast alle anderen Reste aus diesem Giebel sind geringer als die geretteten Figuren aus den Ecken des Ostgiebels. Aber diese wundervolle Statue des sogenannten Ilissos gehört einer etwas altertümlicheren Kunstweise an als die Eckgruppen aus dem Ostgiebel. Die Art, wie das Gewand neben dem Körper herabfällt, erinnert an eine bei den Parthenonmetopen und bei den olympischen Giebelfiguren beliebte Anordnung. Im Ostgiebel sind von den sitzenden Frauen an die Figuren einheitlich und gleichartig. Die Gewandfiguren sind, wie am deutlichsten die liegende Frauengestalt zeigt, in atemloser rascher Arbeit hergestellt, die nur durch die meisterhafte Handhabung eines kühnen und gefahrvollen technischen Hilfsmittels möglich war, durch den ausgiebigen Gebrauch des laufenden Bohrers. Die sogenannte Iris in demselben Giebel ist — darüber ist kein Zweifel möglich — anders und altertümlicher. Sie ist der fliehenden Frau auf einer der Kentaurenmetopen nicht nur durch ihre Haltung, sondern in der Formenauffassung und in der Behandlung des Gewandes weit ähnlicher, als den in noch flüchtiger vorübergehenden Bewegungen erfaßten sitzenden, kauernden, liegenden Frauen aus dem Ostgiebel. Es war das Natürliche und Selbstverständliche, daß die Marmorarbeit mit den großen Hauptfiguren der Mittelgruppe begann und nach und nach zu den Ecken vorschritt. Nicht nach der Art der wenigen uns erhaltenen Giebelstatuen aus den Ecken müssen wir uns die vielen fehlenden Hauptfiguren denken,

sondern nach der strengeren und schlichteren Art der sogenannten Iris und die Hilfen für unsere Phantasie aus den Metopen zu gewinnen suchen.

Ein als Ganzes trotz aller Lücken weit sichereres, ein-

Sog. Iris aus dem Ostgiebel des Parthenon.

heitlicheres und vollständigeres Bild geben die erhaltenen Stücke des Frieses (Fr.-W. 595—722). Der Westfries befindet sich an seiner alten Stelle am Bau; von den übrigen Stücken ist das meiste in London, einige Platten in Paris und im Museum auf der Akropolis in Athen.

Die allgemeine Anordnung ist leicht zu erkennen. Ein langer Festzug, in dem man natürlicherweise den berühmten panathenäischen Festzug sucht und vermutet, ergießt sich von der Westseite her auf den beiden Langseiten entlang und biegt auf die Ostseite hinüber. Wer die Beschauung von Osten her begann, ging dem sich vorwärts bewegenden Zug entgegen. Auf dem Westfries sieht man die Vorbereitungen, das sich in Bewegung setzen, und von hier aus verfolgte man mitgehend die Entfaltung, zuerst die sich drängende Reiterei, dann die Viergespanne, die Fußgänger, die Musiker, die Jünglinge mit flachen Körben und Öl-

Aus der Götterversammlung vom Ostfries des Parthenon.

krügen, die Scharen der Opfertiere, die Frauen mit Thymiaterien, Schalen und Kannen. Auf der Ostseite steht vor den Spitzen des von beiden Seiten heranschreitenden Zuges eine Reihe von Einzelgruppen und Einzelfiguren, die, an Ort und Stelle befindlich, die Herankommenden erwarten. Ältere und jüngere Männer stehen müßig und in lebhaftem Gespräch da. Eine Frau nimmt zwei kleineren Mädchen Stühle ab, um sie auf den Boden zu setzen; ein bärtiger Mann, dem ein Knabe hilfreich zur Hand geht, hält ein großes, vielfach zusammengelegtes Stück Zeug, das bald als sein eigenes Obergewand, bald als Festgewand für die Statue der Athena, bald als Teppich erklärt wird, den sie auf den Boden oder über die Stühle breiten wollen.

Zwischen diese mit solchen Vorbereitungen beschäftigten und müßig wartenden irdischen Festteilnehmer sind, ihnen allen unsichtbar, in übermenschlicher Größe, die Gruppen der bequem und lässig auf ihren Stühlen sitzenden Götter eingeschoben, die sich in lebendiger Teilnahme das herrliche attische Fest anschauen. Auf einem großen Gemälde oder auf einem Relief von anderen Raumverhältnissen würde diese Götterversammlung eine gesonderte Stelle einnehmen. Auf dem geschlossenen schmalen Fries sind die Göttergruppen unbefangen zwischen die menschlichen Gruppen verteilt, deren Zusammenhang sie nur äußerlich, nicht dem Sinne nach, unterbrechen. Sie heben sich aus der bescheidenen Umgebung um so auffälliger und mächtiger als einer anderen Stufe des Daseins angehörige, überirdische Wesen hervor.

Unter den Göttern lassen sich im einzelnen nur wenige wie Zeus und Hera und die neben ihnen stehende geflügelte Nike und wieder Aphrodite und der ihr gesellte geflügelte Eros mit Bestimmtheit, kaum viel mehr andere mit Wahrscheinlichkeit benennen. Denn in ihren Gestalten und Zügen ist nirgends etwas Symbolisches oder Besonderes ausgedrückt; sie wurden kenntlich nur durch das äußerliche Beiwerk, das ihnen gegeben, und auch durch die Nachbarschaft, in die sie gerückt waren. Wer die einzelnen Persönlichkeiten aus den Formen zu erraten hofft, verkennt die Aufgabe, die der Fries bot, und den Sinn, in dem sie gelöst ist.

Gegen zweihundert Pferde hat der Bildner des Frieses dargestellt, wie sie aufgezäumt werden, wie sie vor den Wagen und unter den Reitern gehen. Jede Bewegung des feurigen, edlen Tieres, die sich dem menschlichen Auge sprechend und ausdrucksvoll darbietet, hat er mit wunderbar raschem Blick und unversieglicher Freude der Beobachtung aufgefaßt, unerschöpflich mannigfach, wahr und lebendig vor Augen gestellt. Dieser reiche, sich drängende Wechsel der Erscheinungsformen, der so lebensvoll und glaubhaft an uns vorüberzieht, ist beschlossen in der unendlichen Fülle der verschiedensten Bewegungen, in denen wir die Pferde, jedesmal dem besonderen Behaben des Augenblicks entsprechend, begriffen sehen. Nach Gestalt und Größe, nach Rasse und Aussehen sind alle diese Pferde ganz gleich. Es sind überaus seltene und geringe äußerliche Veränderungen an den Mähnen und dergleichen, wodurch mitunter ein leichter Wechsel erzielt ist.

Bei den Menschen ist Geschlecht und Alter unterschieden; Tracht und Schmuck wechseln innerhalb der durch die Sitte und durch die künstlerische Gewöhnung

Aus dem Reiterzug vom Nordfries des Parthenon.

fest gegebenen Grenzen. Aber auch bei den Menschen ging die Absicht nicht darauf, bestimmte, in sich gesonderte Persönlichkeiten zu schildern, sondern die menschliche Gestalt in dem Scheine des Lebens, in dem natürlichen Spiel der Bewegungen zu zeigen, das durch das jeweilige geistige Verhalten in endlosem Wechsel entfesselt und zu immer neuen starken und feinen Unterschieden verändert wird. Nicht anders als bei den Männern, Jünglingen und Frauen, bei den Pferden und den Opfertieren, die auf dem Fries vor uns vorüberziehen, ist es bei den Göttern. Sie sind wie die Menschen nach Alter und Geschlecht und durch die Äußerlichkeit des Gewandes, durch den Schnitt von Haar und Bart, durch das zugefügte Beiwerk verschieden, nicht nach Art und Wesen; sie sind größer als die Menschen, aber sie unterscheiden sich weder von diesen noch untereinander durch die Formen der Körper und des Antlitzes. Nicht eine Individualisierung der Persönlichkeiten ist erstrebt, sondern eine Individualisierung der Bewegungen. Die Götter benehmen sich wie eine vornehme Gesellschaft, die einem ihr dargebotenen Schauspiel lässig und bequem zusieht, und in der nicht alle gespannt und scharf beobachten und aufmerken, sondern manche in halber Achtsamkeit sich mit heiterem Zwiegespräch vergnügen.

Wie bei den Giebeln und den Metopen, so sind bei dem Fries Unterschiede in der Arbeit zu erkennen, doch nicht, wie bei diesen, Unterschiede in der Auffassung der Formen. Vielmehr ist der Fries von völliger Einheitlichkeit und einer wundervollen Klarheit und Leichtigkeit der Wirkung. Die Silhouetten der zusammengedrängten Massen, der Einzelgruppen und Einzelfiguren zeichnen sich bestimmt und verständlich von dem Grunde ab; sie hoben sich noch deutlicher hervor, als der Grund seine durchgehende Färbung trug. Wie in einer feinen, lichtdurchflossenen Luft schwebt diese antike Vision vor unserem Sinn vorüber. In der Erinnerung wachsen die hellen, leichten, freien Marmorgebilde an Größe und Gewalt der Erscheinung. Zu ihnen zurückkehrend erstaunt man immer von neuem, ein wie geringer Maßstab und wie wenig Materie für eine so volle und reiche Entfaltung genügt hat. Der Fries im Gegensatz zu den Metopen, die starken Unterschiede innerhalb der Giebelgruppen zeigen, daß noch während der Parthenon erbaut und vollendet wurde, die den großen attischen Bildhauern vorschwebenden Ideale sich verändert und gesteigert haben, — wie stets gerade in den Zeiten des fruchtbarsten und reichsten künstlerischen Schaffens, auf den sonnigsten Höhen der kunst-

geschichtlichen Entwicklung das Fortschreiten zu neuen Zielen unaufhaltsamer, rascher und gewaltiger als je sonst hervorbricht.

Das Bild dieser Epoche wird vollständiger durch die attischen Denkmäler, die dem Parthenon zeitlich am nächsten stehen.

Noch vor den Beginn des perikleischen Parthenon oder in dessen erste Jahre gehört der von Kallikrates, dem einen der Architekten des Parthenon, erbaute, zierliche, kleine ionische Tempel der Athena Nike, der die Bastion vor dem Südflügel der Propyläen bekrönt. Von den ringsum laufenden Friesen (Fr.-W. 747—760) zeigt der östliche eine figurenreiche Götterversammlung in übersichtlich angeordneten Gestalten und Gruppen. Im ganzen herrscht feierliche oder lässige Ruhe vor, die nur gegen die beiden Enden hin durch lebhaftere Bewegung unterbrochen wird. Die Art, wie die Figuren, ohne starke Gegensätze und auffälligen Wechsel darzubieten, nebeneinander und zusammengestellt sind, und die einzelnen Motive erinnern an die schlicht und anspruchslos angeordneten Reliefkompositionen, wie sie von Phidias und seinen Genossen für den Schmuck großer Statuenbasen angewendet wurden. Die Arbeit verrät den Zusammenhang mit der altertümlichen Kunst, sie ist knapp, zierlich und von einer fast zarten Anmut der Formgebung. Die drei übrigen Seiten zeigen lebhaft bewegte Kampfdarstellungen. Auf der Westseite sind es Griechen, die gegen Griechen in engem, hartem Kampf zu Fuß ringen. Auf der Südseite sind die Feinde Perser, die zum Teil noch vom Pferd herab kämpfen; auf der Nordseite, von der nur wenige Platten erhalten sind, scheint sich der Kampf der Südseite in seinen Wirkungen fortzusetzen. Diese drei Friese unterscheiden sich fühlbar von dem Ostfries, am auffälligsten der Südfries. Sie wiederholen in ihren gewandt und leicht gestalteten Kampfszenen Motive, die uns aus den der malerischen Darstellung nahestehenden ionischen Schlachtenreliefs wohlbekannt sind. Unter den umfänglicheren attischen Reliefs sind sie daher besonders geeignet, die damals noch vielfach festgehaltene Gemeinsamkeit der malerischen und Reliefkomposition zu veranschaulichen, die bald darauf, im Fortschreiten der Kunst, aufgelöst und überwunden worden ist.

Noch in die Bauzeit des Parthenon hinein und vor dessen letzte Vollendung fällt die Errichtung und die plastische Ausschmückung des in der Niederstadt gelegenen dorischen Tempels, dem ohne ausreichende Begründung der Name Theseion beigelegt worden ist. Er ist weniger als halb so groß wie der Parthenon. Die großen Gruppen,

welche die beiden Giebel füllten, sind verloren, die Metopen reliefs sind vielfach zerstört, besser erhalten die beiden an den Frontseiten der Cella angebrachten Friese, von denen der westliche (Fr.-W. 528) der Breite der Cellawand entsprach, der östliche (Fr.-W. 527) über die beiden Säulengänge hinübergriff. Von den Friesen wieder hat der kürzere an der Westseite, der den Kampf des Theseus und Peirithoos gegen die Kentauren darstellt, weniger gelitten als der längere an der Ostseite, der zum Gegenstand eine mythische Schlacht hat. Man erkennt zuschauende Götter, an denen die Kämpfenden, die sie nicht sehen, vorüberstürmen. Aber es ist bisher nicht gelungen, diesen Heroenkampf mit seinen Nebenszenen zu deuten. Die Göttergruppen sind ebenso wie am Ostfries des Parthenon zwischen die anderen Gestalten hineingeschoben, ohne den innerlichen Fortgang der Handlung zu unterbrechen. Was vorgeht, ist lebhaft und kühn, mit starkem Ausdruck geschildert. Der rauhen Wildheit des olympischen Westgiebels gegenüber offenbart sich eine gehaltenere, bewußtere Beherrschung der Kunstmittel. Noch deutlicher verrät sich die veränderte Art im Westfries, der wie jener olympische Giebel einen Kentaurenkampf zum Thema hat. Es fehlen nicht die gewaltigen Bewegungen und kühn verschränkten Gruppen. Aber die Anordnung ist leichter und freier, und zwischen dem wilden Ringen scheinen die beiden Kentauren, die den unverwundbaren Käneus in die Erde drücken, ihren großen schweren Felsblock nicht nur mit Anstrengung, sondern mit behutsamer Vorsicht auf den sich gewaltig sträubenden Gegner herabzulassen. Nicht mit den olympischen Skulpturen, sondern, wie es natürlich ist, mit den Metopen des Parthenon sind die Friese des Theseion zusammenzustellen. Ein ähnliches Verhältnis ergibt sich bei dem Vergleich der Metopen des Theseion mit den Giebeln des olympischen Zeustempels und seinen Metopen, die auch durch den Inhalt zur Abwägung der Ähnlichkeit oder Verschiedenheit auffordern. Wiederum zeigen die attischen Reliefplatten eine gehaltenere und bewußtere Kunstart, wohl auch zugleich mit der an ähnlichen Aufgaben gewonnenen größeren Erfahrung eine reichlichere Verwendung von überkommenen und bereits zum Gemeingut gewordenen Stellungen und Ausdrucksmitteln. Mit den Metopen des Parthenon gewähren die Metopen des Theseion weniger enge Berührungspunkte als seine Friese.

Alle die zuletzt besprochenen attischen Skulpturen, die vom Parthenon, vom Tempel der Athena Nike, vom Theseion bilden einen geschlossenen Kreis. Aber wie die Friese der Athena Nike, so zeigen die Skulpturen des Theseion, wie mannigfache Versuche und Richtungen sich innerhalb dieser

Gemeinsamkeit geltend machten, wie viele und tüchtige Künstler, die der Kunst ihr eigenes Gepräge aufdrückten, nebeneinander tätig waren.

Unmittelbar an die in den letzten Parthenongiebelfiguren erreichte Eigenart vollendeter Meisterschaft schließen die Reliefs der Balustrade an (Fr.-W. 761—804), welche den Bezirk der Athena Nike umschränkte. Diese Eigenart ist in den Reliefs noch weiter getrieben und zu einem noch höheren Grad bewußter Verfeinerung gesteigert — wenigstens in einzelnen Gestalten und Gruppen, während bei allen die Parthenonskulpturen die künstlerische Anschauung beherrschen, aus der die Erfindung und Durchführung der Balustradenreliefs in die Höhe wuchsen. Den Inhalt der Reliefs bildet die Aufstellung und Ausschmückung von Tropäen und die feierliche Herbeiführung und Opferung von erlesenen Kühen zu Ehren der Athena, der Herrin und Verleiherin des Sieges. Eine ganze Schar geflügelter Niken errichten die Siegeszeichen, führen die Opfertiere herbei, vollziehen das Opfer. Sie bringen die einzelnen Waffenstücke, sie halten ein vorwärts stürmendes Opfertier mit Mühe zurück; ein anderes wird auf den Boden gezwungen, um den tötenden Schlag zu empfangen. In ihrem eifrigen Bemühen erscheinen die dienenden Göttinnen in immer neuen und schönen lebendigen Stellungen, bald gewaltig ausschreitend, in eilendem Lauf, bald sich verweilend, ruhig stehend, sich zusammenbiegend, knieend, oder sich aufrichtend und die schlanken Glieder in die Höhe reckend. Die weiten Gewänder flattern in freiem Wurf oder schmiegen sich eng und dicht an die blühenden Formen der jugendfrischen Mädchen an. Die großen Flügel spreiten sich aus oder schließen sich zusammen, wie es der augenblicklichen Haltung und Tätigkeit gemäß ist. Aus dem Reichtum aller dieser anmutigen und ausdrucksvollen Einzelheiten setzt sich ein glänzendes Gesamtbild rauschender, lebendiger Schönheit zusammen.

Die Entstehung dieser Balustradenreliefs möchte man so nahe als möglich an die Vollendung des Parthenon heranrücken, also unmittelbar an den Bau der Propyläen anschließen. Auch wenn dieser Ansatz zu früh sein sollte, bleiben die Reliefs der Balustrade die unverkennbarste Fortsetzung der Parthenonskulpturen, in Schönheitssinn, Auffassung der Form und Bewegung und im scharfen, feinen Vortrag zumal der Gewänder. Sie bezeichnen eine sehr bestimmte Art der attischen Kunst, die noch lange nachgewirkt hat.

Eine andere Spielart zeigen die Skulpturen am Erechtheion, dessen Vollendung in die letzten Jahre des fünften

Jahrhunderts fällt. Berühmt sind die früher meist Karyatiden genannten, von den Athenern selbst als »Koren«, das ist »Mädchen«, bezeichneten schönen Gewandstatuen (Fr.-W. 810. 811) an dem kleinen, südlich vorgelegten luftigen Vorbau des in seinen Räumen so eigenartig ineinander geschobenen Doppeltempels, der die reichste Ausbildung des ionischen Baustiles in Athen bezeichnet. An dem Vorbau ist die über den drei Tempelstufen sich erhebende Wand nur bis zu etwa 1,60 m in die Höhe geführt. Auf diesen Mauersockel gestellt, tragen, jugendlich leicht und kraftvoll aufstrebend, sechs Mädchen das vorladende flache Dach mit seinem reich gegliederten Gebälk, den Zahnschnitten, Eierstäben, Zierleisten, auf ihren Häuptern. Ihr Kopfschmuck geht von einem rundlichen Wulst aufwärts korbartig in ein architektonisches Kapitell mit viereckiger Platte über. Nicht sind sie, wie die Gestalten in Giebelfeldern, nachträglich zur Vollendung des Schmuckes in das fertige Gebäude eingefügt, sondern sie stehen als unentbehrliche Glieder des Baues statt Säulen oder Pfeilern, als ob sie bei einem feierlichen Aufzug ein heiliges Tabernakel trügen. Nicht nur die kräftigen Gestalten der Mädchen und ihre freie Haltung, auch ihre Zahl und Anordnung läßt das übernommene Geschäft mühelos erscheinen. Den beiden äußersten in der Vierzahl, aus der die vordere Reihe dieser Säulenjungfrauen besteht, folgt jederseits im zweiten Glied noch eine Genossin nach. Der Eindruck einer zu dem gleichen Tun verbundenen Schar wird noch verstärkt durch die in Größe, Gestalt, Alter und Haltung, in Gewand und Haartracht festgehaltene völlige Gleichheit und durch den Zusammenschluß, der aus einer strengen Entsprechung der nach außen und innen stehenden Glieder entspringt. Alle tragen das Haupt gerade und hoch aufgerichtet, alle senken, mit den Händen das Gewand leicht anfassend, die Arme einfach und schlicht am Körper herab; aber die drei zur östlichen Hälfte der Halle gehörenden Mädchen haben den rechten Fuß vorgeschoben, die drei auf der westlichen Hälfte den linken, so daß jedesmal die mehr senkrechten Linien nach außen fallen.

Ihre Abkunft von den Parthenonskulpturen tragen die Koren vor sich her. Der Meister, der sie erdachte, formte, die Herstellung übernahm, durchführte und überwachte, ging auf dieselbe einfache und große Auffassung der Natur, auf dieselbe einheitliche und marmorhafte Wirkung aus, die den architektonischen Charakter überaus glücklich ausspricht. Nur ist bei den Koren in der Durchführung vielleicht das Element der handwerklich dekorativen Arbeit fühlbarer, indem die schöne, freie und lockere Formen-

gebung der Gesamterscheinung im Gewand durch eine bestimmte Behandlung der Oberfläche im ganzen gegeben ist. Offenbar wiederholen die Koren festgestellte und geläufig gewordene Gewandmotive zum Teil in etwas äußerlicher Weise, so daß sie uns wie Ausläufer einer großen, in sich geschlossenen Epoche erscheinen. Aber sie zeigen auch in vollem Maße die eigentümlichen Vorzüge, die in dieser Epoche allen besten und guten, und oft selbst geringeren attischen Bildhauerwerken gemeinsam sind: die selbstverständliche Sicherheit und Richtigkeit in der Lösung der Aufgabe, das unfehlbare Stilgefühl, die feste, gesunde Frische klar empfundener Formen. Der unwiderstehliche Reiz der originalen Arbeit wird noch eindringlicher, wenn wir die der römischen Zeit angehörige Nachbildung im vatikanischen Museum oder auch nur das tönerne Surrogat vergleichen, das jetzt am Erechtheion die eine, von Lord Elgin nach England entführte Gebälk-tragende Jungfrau ersetzen muß.

Von dem figürlichen Reliefschmuck, der außen an den Friesen des Erechtheions umlief, sind zahlreiche Reste auf uns gekommen (Fr.-W. 812—820), leider nicht zahlreich genug und zu zerstört, um eine Vorstellung der ausgedehnten, in verschiedene Teile zerfallenden oder gegliederten Komposition zu gewähren. Wie es scheint, waren im ganzen mäßig bewegte Szenen dargestellt, irgend festliche Vorgänge, vielleicht mit Festzügen, und dabei Zuschauer, die sich zusammenfanden, näher und ferner beteiligt. Die erhaltenen Bruchstücke von Gruppen und Einzelfiguren sind zum Teil sehr schön komponiert. Wenigstens bei einer Figur ist nachweisbar, daß sie einen statuarischen Typus aus der großen Kunst wiederholt (s. unten S. 107), und dasselbe möchte auch bei anderen Figuren der Fall sein. Die Arbeit als solche ist selten sehr fein, aber immer sehr geschickt und sehr gleichmäßig im Können. Dies ist um so bemerkenswerter, als wir durch eine erhaltene Inschrift wissen, daß natürlich nicht die Erfindung und die Herstellung der kleinen Modelle, aber die Marmorausführung dieser Friesfiguren auf verschiedene Hände verteilt war. Lehrreich ist, daß die einzelnen Skulpturen für sich einzeln gearbeitet und dann auf die Friesbalken aus dem dunkeln, schwarzgraublauen eleusinischen Stein aufgesetzt wurden, auf dem sie sich hell abhoben. Hier war also für das Abheben der Figuren von dem Grund bereits durch das Material des Grundes gesorgt, ohne daß eine besondere Färbung des Grundes hinzuzutreten hatte, während die weißen Friesfiguren selbst der üblichen farbigen Zutaten natürlich nicht entraten konnten. —

Frauenstatue. Berlin Inv. Nr. 1459.

Frauenstatue. Berlin Inv. Nr. 1459.

Unmittelbar an die große Kunst des perikleischen Athen reihen sich einige Marmorwerke im Berliner Museum an, eine Frauenstatue, ein Frauenkopf und eine Folge von Reliefplatten.

Die etwas überlebensgroße, in schönem pentelischen Marmor gearbeitete Frauenstatue (Inv. Nr. 1459) hat leider durch die Zeit und durch den, soweit es anging, wieder entfernten Ergänzungsversuch eines modernen Bildhauers gelitten. Sie ist trotz der Zerstörung ein überaus köstliches Bruchstück der edelsten Kunst — die einzige bisher bekannte Einzelstatue, die, nicht Kopie sondern originale Arbeit, sich neben die Parthenongiebelfiguren stellt und vermutlich aus derselben Werkstatt stammt wie die sog. Tauschwestern des Ostgiebels. Den Eindruck der hohen künstlerischen Leistung kann der Vergleich mit der in guter Handwerksarbeit geführten Statuette aus Corneto (Nr. 586) eindringlicher machen, die seit langen Jahren daneben aufgestellt ist und schon bei den ersten Versuchen und Berechnungen, wie die Stütze unter dem linken Arm der großen Statue ausgesehen haben möge, ein Hilfsmittel, neben anderen, abgab. Unter dem linken Fuß ist die von dem modernen Bildhauer ergänzte Schildkröte geblieben. Es ist nicht unmöglich, daß er damit das Richtige getroffen habe. Vielleicht war nicht die Schildkröte, sondern ein der Göttin geheiligter Wasservogel angebracht. Denn eine Göttin haben wir vor uns, und wenn die Vermutung, daß es Aphrodite sei, das Richtige trifft, so würden wir uns nicht unpassend in ihrer rechten Hand eine Taube, in der linken einen Apfel denken können. Denn in jener Epoche liebte man es, die feierliche Erscheinung der Götterbilder mit einer Überfülle bedeutsamer Beigaben auszustatten. Sicherer als über diese Beigaben läßt sich über den Stil und die Meisterschaft der Arbeit urteilen.

Die Verhältnisse und die Körperbildung der hochgewachsenen Gestalt mit den schmalen Hüften, den breiten Schultern, der kräftigen Brust, sind dieselben wie bei den Giebelfiguren. Wie bei diesen ist Stellung und Haltung kraftvoll und lebhaft bewegt, ist das Gewand als Ausdrucksmittel verwendet. Das Untergewand schmiegt sich in zarten Falten an den Oberkörper an. Es bildet selbständigere Falten zur Seite zwischen Brust und Armen und an der runden Gürtung des Überschlags, die den Leib nach oben abgrenzt. Am Unterkörper fällt es in langen zartbestimmten Faltenzügen herab; nur am linken Unterschenkel hat die starke Bewegung des Beines größere, rundlich geführte Linien hervorgerufen. Das Obergewand ist derber gedacht. Das eine Ende ist

über den linken Ellenbogen herübergeschlagen. Am Rücken führen prachtvolle, kühn und sicher geschwungene Falten herüber zum rechten Bein, das von Gewandwellen umspielt ist. Es ist ein Jammer, daß gerade hier das untere seitliche Stück vom modernen Bildhauer weggeschnitten ist. Auf dem erhobenen linken Oberschenkel ruht das Gewand mit enger geschobenen Faltenzügen auf, die jenseits gerade herabfallen. Mit den Giebelfiguren verbindet unsere Statue endlich das besondere Gefühl für die stoffliche Wirkung des Marmors, und die Unterschiede, wie die flachen Faltenhöhen des Obergewandes gegenüber den hochkantigen der Giebelfiguren, möchten wohl nur darauf beruhen, daß diese dazu bestimmt waren, aus der Ferne gesehen zu werden, jene eine für die Betrachtung aus nächster Nähe vollendete Einzelfigur. Man kann sich dies Verhältnis leicht klar machen, wenn man das Stück Gewand zwischen der linken Brust und Schulter mit den entsprechenden Gewandstücken der beiden sogenannten Tauschwestern vergleicht. Unsere Statue hat in ihrem Hauptmotiv das Vorbild für eine der Figuren vom Fries des Erechtheion abgegeben.

Vom Fries des Erechtheion.

Einen Begriff, wie der verlorene Kopf der Frauenstatue etwa ausgesehen hat, einen Anhalt für unsere Phantasie zu geben, dazu kann das Bruchstück Nr. 607 dienen, ein überlebensgroßer Kopf aus grobkristallinischem sog. thasischem Marmor. Es fehlt ein großes Stück am Oberkopf, und der ganze Kopf ist nicht zu Ende fertig ausgeführt worden. Die Arbeit wurde kurz vor der Überarbeitung mit dem feineren Zahneisen und der Politur der Oberfläche eingestellt. Dieser Zustand gewährt einen unmittelbaren Einblick in die Handarbeit des Bildhauers und entbehrt nicht eines eigenen Reizes, während die Lücke am Oberkopf die Wirkung stark beeinträchtigt. Dennoch wird einer liebevoll eingehenden Betrachtung die große formale Schönheit so wenig verborgen bleiben, wie die geistige Belebung in den freundlich blickenden Augen und dem leise lächelnden Mund.

Von dem Charakter der Köpfe in den Parthenongiebeln zeugen für uns nur noch der Kopf des sogenannten Theseus aus dem Ostgiebel und der Webersche Kopf, beide auch stark beschädigt. Die Gemeinsamkeit der großartigen Anlage und die nahe Übereinstimmung in den Einzelformen, namentlich in der Bildung der Augen und des Mundes, machen es deutlich, daß wie die Frauenstatue, so auch der Kopf zu der gleichen Zeit und in demselben Stil wie die Parthenongiebelfiguren gearbeitet wurde.

Frauenkopf. Berlin Nr. 607.

Nur Reste einer größeren Komposition sind zwei vollständige und eine unvollständige Reliefplatte von 0,37 m Höhe und zusammen 2,51 m Länge (Inv. Nr. 1483), originale und gute Arbeit aus dem V. Jahrhundert, vermutlich in Athen entstanden. Trotz der starken Beschädigung, der besonders die Köpfe zum Opfer gefallen sind — Bohrlöcher an den Bruchstellen zeigen, daß man in moderner Zeit einmal versucht hat, diesem Mangel durch Ergänzung abzuhelfen — erweisen sich diese Reliefs bei eingehender Betrachtung überaus anziehend durch die Feinheit und Lebendigkeit der Motive und deren Durchführung. Besonders schön und ausdrucksvoll ist die Gruppe des Jünglings, der eine sich sträubende Frau wegschleppen will und sie dabei mit Anstrengung in die Höhe hebt. Die beiden auf den Felsen sitzenden männlichen Gestalten machen fast den Eindruck einer malerischen Kompositionsweise, wie sich denn auch auf attischen Vasenbildern aus dem V. Jahrhundert ähnliche Gruppen und Gestalten finden. Mit diesen sitzenden und den ruhig stehenden Figuren wird man den Ostfries des

Frauenraub. Berlin Inv. Nr. 1483.

Tempels der Athena Nike, mit den bewegten die anderen Friese desselben Tempels zunächst vergleichen wollen, und dieser Vergleich drängt sich besonders auf für die wilderen Szenen des Frauenraubs und der Frauenbedrohung auf einer vierten, in Wien befindlichen Platte, die mit den unseren in dieselbe Reihe gehört (Gipsabguß Inv. Nr. 2409). Leider läßt sich nicht feststellen, wieviel fehlt und in welcher Weise das Ganze ursprünglich verwendet gewesen sein mag. Die zum Teil weit auseinandergezogene Anordnung, die geringe Höhe und vielleicht auch die Durchführung scheinen weniger auf den Fries eines Gebäudes als auf den Schmuck einer Basis oder Balustrade hinzudeuten und schließen wohl eine hohe Anbringung aus. Die Unkenntnis über Umfang und Verwendung macht auch einer sicheren Deutung besondere Schwierigkeit — man möchte für die beiden Platten mit stark bewegten Gruppen an die Iliupersis oder sonst eine Eroberung mit Frauenraub oder wilder Frauenverfolgung denken. Ganz zweifelhaft aber bleibt, ob die beiden Platten mit ruhig sitzenden und stehenden Gestalten mit jenen zu einer einheitlichen Darstellung gehören oder ob etwa, wie am Fries des Niketempels, auf verschiedenen Seiten des Denkmals verschiedene Gegenstände dargestellt waren. Man kann an die attischen Vasen erinnern, bei denen der bedeutungsvollen mythischen Szene auf der Vorderseite oft genug auf der Rückseite ohne jeden Zusammenhang oder nur in loser Beziehung mit dem Hauptbilde ruhig stehende Figuren entsprechen, wahrscheinlicher aber bleibt es für die Reliefplatten, daß auch diese ruhigen Figuren in unmittelbarer Beziehung zu den bewegten Gruppen stehen und für den Inhalt der Gesamtdarstellung bedeutungsvoll sind.

VIII.

Der Fries von Phigalia.

Die Bildhauerwerke, die zum Schmuck des Apollotempels in Bassä bei Phigalia in Arkadien dienten, pflegt man der attischen Schule zuzurechnen. Vielleicht mit Recht, obwohl sie einen abgesonderten Platz behaupten und die Friesreliefs in ihrer Gesamtheit nicht eigentlich attisch in dem uns geläufigen Sinne aussehen. Nach einer aus dem Altertum überlieferten Nachricht war der Tempel von Iktinos, dem einen der beiden Architekten des Parthenon, erbaut. Die Anlage war ungewöhnlich. Denn das Heiligtum, das als Ganzes nach Norden sah, bot zwar nach außen ungefähr den Anblick der üblichen Tempelform eines dorischen Peripteros von 6 zu 15 Säulen, auch mit Skulpturenschmuck der Metopen, wie es scheint der äußeren, an den beiden Frontseiten. Es sind indes nur spärliche Reste erhalten (Fr.-W. 880—882). Das Innere bildete ein offener Hof, durch den man zu dem nach Osten gewendeten kleineren gedeckten Raum mit der Kultstatue des Gottes schritt. An der durch kurze vorspringende Maueransätze mit ionischen Halbsäulen gegliederten Innenseite der architektonischen Umschränkung dieses offenen Hofes lief hoch oben ringsum ein ionischer Fries, dessen Platten sich, nicht unversehrt, aber vollzählig erhalten haben. Sie befinden sich, wie die übrigen Skulpturreste, in London. Während wir bei den Bruchstücken der Metopenreliefs auf Vermutungen angewiesen sind, gewährt der etwa 30 m lange Fries (Fr.-W. 883—905) ein volles und deutliches Bild zweier von den griechischen Künstlern, und auch gerade in Athen, oft behandelten mythischen Gegenstände: den Kampf der Lapithen gegen die Kentauren und den Kampf der Athener gegen die Amazonen, Mythen, deren bildliche Darstellung freilich nicht immer und überall in dieser Beschränkung auf Lapithen und Athener verstanden worden sein mag.

Offenbar war die Absicht, den Fries als ein einheitliches Ganzes, als ein ununterbrochenes, sinnvoll und bedeutsam schmückendes Band erscheinen zu lassen. Weder die vier Seiten noch die beiden Schlachten sind äußerlich fühlbar geschieden, auch die einer jeden eingeräumten Hälften nicht ganz gleich. Denn der Amazonenkampf, der die östliche Langseite und die kürzere Südseite einnimmt, greift noch mit einer Platte auf die zweite, westliche Langseite hinüber, die samt der kürzeren Nordseite dem Kentaurenkampf bestimmt ist. Die einzige äußere Trennung besteht darin, daß an der Nordostecke am Ende der letzten Kentaurenplatte ein mit einem Tierfell überhängter Baum angebracht ist, wie ein leichtes Trennungszeichen zwei Sätze scheidet. Auf der Westseite ist ein entsprechendes Trennungszeichen unterlassen.

Auf seinem von Hirschen gezogenen Wagen kommt Apoll und mit ihm Artemis, die man zusammen mit dem göttlichen Bruder in dem Heiligtum verehrt denken möchte, von der Seite des Amazonenkampfes her den griechischen Helden in dem gefährlicheren Streit wider die Kentauren zu Hülfe. Ein zeitlicher Fortschritt von der einen zur anderen Schlachtschilderung ist nicht zu bemerken, und für die Betrachtung hat die Anordnung keinen Belang. Um so stärker ist ein Gegensatz in der Verschiedenartigkeit der Kämpfe ausgesprochen, welche die Jünglinge hier gegen übermächtige, gewalttätige Halbtiere, dort gegen mannhafte Jungfrauen zu bestehen haben. In dem ersteren tobt die größte Wildheit. Die trunkenen, lüsternen Kentauren haben Frauen und Knaben angetastet; überrascht und entsetzt fliehen die Frauen und suchen bei dem Idol der Göttin Schutz. In harter Anstrengung ringen die zu Hilfe eilenden Jünglinge mit den gewaltigen Gegnern. Der Sieg wogt in den einzelnen Kämpfergruppen hin und her. Bald unterliegt der Grieche, bald der Kentaur. Einzeln und zu zweien bedrohen und überwältigen sie einander. Einer der Unholde faßt, schon zu Tode getroffen, den Griechen, der ihm das Schwert in den Leib stößt, mit den Zähnen an und schlägt zugleich mit den Hinterbeinen mit gewaltigem Schlag nach einem zweiten Gegner aus, der sich mit dem Schilde deckt. Man meint den Klang der Hufe auf dem Metall zu hören, und die Szene in ihrer prachtvollen Wildheit wird noch ausdrucksvoller durch den tot am Boden liegenden Genossen, über den der mit allen tierischen und menschlichen Gliedmaßen den letzten Verzweiflungskampf kämpfende Kentaur in mächtigem Sprunge hinwegsetzt. Zwei Kentauren haben den Käneus überwältigt und drücken den Unverwundbaren, den sie nicht anders

töten können, mit einer großen Felsmasse in die Erde hinein.

Auch der Kampf gegen die Amazonen, die zu Fuß und zu Roß streiten, steigert sich zu heißem Ringen und bedrohlicher Gefahr. Mitten im wildesten Gewühl kämpft, durch Löwenfell und Keule dem Herakles angeähnlicht, der siegreiche Theseus. Die gegen ihn kämpfende, mit ihm zu enger geschlossener Gruppe vereinigte Gegnerin ist Hippolyte, die nach dem Kampf seine Gattin wurde. Wie beim Kentaurenkampf ist Sieg und Erliegen auf beide Parteien verteilt. Die einen wie die anderen trifft Tod und Verwundung. Die Reiterinnen werden von den Pferden gezerrt und herabgestürzt; die Griechen fassen ihre Fein-

Kentaurenkampf vom Fries des Tempels von Phigalia.

dinnen an den Haaren, eine wird vom Altar, an den sie geflüchtet, weggerissen. Doch in Vergleich mit dem Kentaurenkampf verläuft der mit den Amazonen in ritterlichen und menschlichen Formen, wie zwischen hochgesinnten Gegnern von gleich edlem Stamme und fast, als ob sie das Unnatürliche dieses blutigen Krieges zwischen Jünglingen und Jungfrauen empfänden. Zwischen die aufregenden, den Beschauer in Atem haltenden Szenen des kühnen Angriffs und mutiger Abwehr sind herzliche, freundliche und rührende Bilder verstreut. Einen zum Tode getroffenen Griechen trägt hilfreich ein Genosse aus dem Getümmel; ein Verwundeter wird von einem Freunde, der ihn behutsam stützt, hinweggeführt. Die jungfräulichen Kriegerinnen sehen wir sich gegenseitig schützen und aufrichten. Die eine bittet den Sieger um Schonung; eine andere bewahrt, *von* Mitleid ergriffen, den gesunkenen Feind vor dem töt-

lichen Streich ihrer Genossin; eine dritte bricht, einsam sterbend, wie mit stummer Klage, in sich zusammen.

Die Erfindung des Frieses ist in seinen beiden Teilen von hoher Schönheit. Aus einer reichen, dem Willen gehorsamen Phantasie heraus ist eine Reihe erschütternder und milder Vorgänge zu sinnlich deutlicher Anschaulichkeit und Bestimmtheit gebracht, sprühend, lebendig, geistreich, in den wilden Szenen wie geboren im Rausche dionysischer Begeisterung, die über die Schranken des Möglichen hinauszustreben scheint. Die Linien des Reliefs haben sich dem Willen des erfindenden, formenden Geistes gefügt und drücken aus, was sie sollen. Wer diese Reliefs entwarf, war einer der Meister im Auffassen der Bewegung, das auf allen Stufen der Kunst und in allem Wechsel der

Amazonenkampf vom Fries des Tempels von Phigalia.

Zeiten den geheimnisvollen Zauber der Belebung in sich schließt. In allen Stellungen und Wendungen, den heftigen und ungestümen, wie den gelinden und ruhigen, meint man die lebensvolle Wahrheit der Natur im Marmor zu spüren. Man glaubt wirklich sich bewegende Gestalten zu sehen in den um das Götterbild gedrängten Frauen, in dem Kentaur, der das Gewand der flüchtenden Frau nicht losläßt, so daß er es ihr vom Leibe wegzieht, in dem Jüngling, der mit äußerster Anstrengung das Ungetüm von der schönen Beute zurückreißt. Wenn hier der Gegensatz des leblos starren Idols, das die Gliedmaßen nicht regen kann, die Wirkung ins Außerordentliche steigert, so dienen überall die Gewänder dazu, die Bewegungen der Figur fortzusetzen, verständlicher und eindringlicher zu machen. Wie es die eigene Schwere oder Leichtigkeit des Stoffes

gestattet und die Stellung und Haltung ihrer Träger erfordert, ziehen sie sich in straffe Falten, legen sich dicht an die Körper an, oder umwallen sie, vom Sturm gepeitscht, flatternd, sich kräuselnd, scheinbar eigenwillig, hie und da wie flach und kraus gezeichnete Zierformen. Man versuche nur, sich diese flatternden Gewandteile, die Verwunderung und Tadel hervorgerufen haben, hinwegzudenken. Die Figuren würden kahl auf dem Grunde stehen und das stürmische Leben, das jetzt das Ganze erfüllt, die Hälfte seiner Gewalt einbüßen. Die oft sonderbar und formelhaft geschwungenen und geschnörkelten Linien begleiten wie eine dünne Nebelhülle, in der jede Bewegung nachzittert, die handelnden Gestalten. Sie verstärken die Körper, zumal in den an Masse schwachen Teilen; sie heben die lebendigen Formen hervor, indem sie durch eine flachere und bewegt gezeichnete Erhebung die in höherem Relief gearbei-

Amazonenkampf vom Fries des Tempels von Phigalia.

teten Körper von dem glatten, einst einheitlich gefärbten Grunde trennen und dessen gleichmäßige Ausdehnung einschränken.

Wie von selbst drängt sich bei dem Kentaurenkampf der Vergleich mit dem denselben Kampf vorführenden westlichen Fries am Theseion auf. Hier ist das Gesamtbild der Darstellung sorgfältiger überdacht, in sich geschlossener und einheitlicher, der Ausdruck gehaltener. In Phigalia ist das Gesamtbild in einzelne Gruppen aufgelöst, und es ist bei einem so hochstehenden Kunstwerk auffällig, daß sich beim Kentaurenkampf wie bei dem Amazonenkampf einzelne Platten hin und her schieben lassen, ohne daß dadurch die Wirkung wesentlich verändert wird. Die Gruppen und Gestalten sind stärker und leidenschaftlicher empfunden als in dem Fries des Theseion. Wo die Motive zusammentreffen, erscheinen sie in Phigalia gesteigert und lebhafter vorgetragen. Das phigalische Relief hat etwas von dem Charakter einer geistreichen, raschen Improvisation, bei der nicht auf jede Einzelheit gleichmäßig Bedacht genommen wird, wenn nur die Wirkung im ganzen dasteht. An den besten Parthenonmetopen gemessen, neben der frisch erreichten künstlerischen Höhe, die wir in ihnen empfinden, neben ihrer schlichten Größe und in sich selbst sicheren, ruhigen Gewalt erleiden der Kentaurenkampf am Theseion wie der freiere und selbständigere des phigalischen Reliefs einige Einbuße. Es mag sein, daß der Kentaurenkampf, wie alle anderen Reliefs am arkadischen Tempel, die Parthenonskulpturen und sogar die des Theseion zur notwendigen Voraussetzung hat. Aber in diesem wilden Kampfe möchte man eine Blutsverwandtschaft mit dem so viel älteren olympischen Westgiebel erkennen, und sogar die Eigenheit, wie die Füße und Unterschenkel vom Gewand verhüllt sind, findet sich dort wieder.

Für das Amazonenrelief steht uns kein so unmittelbarer Vergleich aus derselben Epoche zu Gebot, wie wir ihn für den Kentaurenkampf in dem westlichen Theseionfries besitzen. In den voraufgehenden attischen Darstellungen sind die Amazonen entweder ganz nach Art von Kriegern gepanzert und gerüstet, oder in asiatischer Tracht, und beides kommt nebeneinander vor und geht auch ineinander über. Im Fries von Phigalia erinnern die hohen Stiefel und die Helme noch an die gerüstete kriegerische Erscheinung, und ebensowenig fehlt die barbarisch-orientalische Kleidung ganz und gar. Aber das Wesentliche und Entscheidende ist die Darstellung der kraftvollen und behenden, durch schwere Panzer und eng anliegende Kleidung nicht verdeckten Körper der mannhaften Jungfrauen. Es macht

sich dabei dieselbe Vorliebe für das sozusagen Athletische geltend, das bei der auf Polyklet zurückgeführten Amazonenstatue so deutlich mitspricht. Nur einmal bemerkt man den Köcher an der Seite einer, und zwar einer griechisch gekleideten Amazone, doch sind nur Kämpfe aus nächster Nähe vorgeführt, so daß Pfeil und Bogen nicht zur Verwendung kommen. Die Amazonen führten wie ihre Gegner Schild und Schwert, wohl auch die Lanze und wahrscheinlich als ihnen eigentümliche Waffe die Streitaxt. Manche Gruppierung und einzelne Motive kennen wir ähnlich anderwärts her, z. B. von den Kampffriesen des Tempels der Athena Nike. Das aus dem Kampfgewühl herausschreitende Freundespaar hat sein, freilich geringeres, Gegenbild in den Reliefs von Trysa. Unsere Gedanken werden wie unwillkürlich auf die in Athen vorhandenen Gemälde von Amazonenschlachten geführt, die großen Werke aus dem Kreise des Polygnot und seiner Genossen und Nachfolger.

Vielleicht sind wirklich in beiden Teilen des Frieses Entlehnungen und Anregungen aus solchen Gemälden mit Amazonen- und Kentaurenkämpfen verwertet, zumal auch in der Zeichnung manches an den bei jenen Malern üblichen Vortrag und überhaupt an eine bestimmte Art malerischer Auffassung erinnern oder ihr eng verwandt sein möchte. So ist z. B. der Kentaur unter dem zugleich beißenden und mit den Hinterhufen ausschlagenden in auffällig kühner wirkungsvoller Verkürzung gezeichnet. Wie in einem Gemälde steht der nackte Körper der zum Idol geflüchteten Frau vor ihrem Gewand. Wie Farbenflecke und dünnfarbige Schattenmassen umspielen und umkräuseln die flach reliefierten Gewandstücke die Köpfe und Körper, die sich hell von ihnen abzuheben scheinen. Unwillkürlich ergänzt unsere Phantasie überall die Farben weit über das selbstverständliche Maß des allgemein Üblichen und zur Deutlichkeit Unentbehrlichen hinaus. Dennoch wird man sich allzu kühne und ins einzelne gehende Schlüsse auf die großen Gemälde der Epoche versagen müssen. Die erste Herkunft der Malern und Bildhauern gemeinsamen Motive läßt sich selten mit voller Bestimmtheit angeben. Auch nach der bewußteren Trennung der beiden künstlerischen Ausdrucksarten streben sie in der gleichen Epoche auch ähnlichen Zielen zu, und das Herüber- und Hinübernehmen von Darstellungsmitteln und Kunstgriffen, die für beide verwendbar sind, hat nie aufgehört.

Wie die Komposition des Frieses von Phigalia eine lange gewohnte Sicherheit in der Auffassung und Lösung solcher Aufgaben offenbart, so die Bildhauer- und Steinmetzenarbeit eine lange gewohnte handwerksmäßige Sicher-

heit und Routine. An aus Athen bekannte Skulpturen erinnert am meisten die Arbeit der Metopenreliefs, die, obgleich sie weniger fein sind, mit der Balustrade der Athena Nike verglichen werden können. Mit noch derberen Zügen sind die Friese hergestellt. Ihre Ausführung zeigt eine gewisse handwerksmäßige Schwere und entbehrt der fein empfundenen Formenauffassung und Durchbildung, die bei den attischen Werken die Leidenschaft und Heftigkeit der Geberden zu veredeln pflegt. Indes wird schwerlich einem andern ursprünglich architektonisch verwendeten Bildhauerwerk durch die Entfernung von der Stelle, für die es bestimmt war, größerer Schaden zugefügt als dem Fries von Phigalia. Er war nicht nur in beträchtlicher Höhe, sondern auch in ungewöhnlich starkem und scharfem Licht angebracht. Daraus möchten sich die gewählten, etwas schweren Proportionen, wie manche scheinbare Sonderbarkeit erklären lassen; auch die flach gehaltenen flatternden Gewandstücke würden in höherem Relief gebildet durch ihre starken Schatten die Köpfe und Körper zerschnitten und verwirrt haben. Die einzelnen Friesplatten enthalten stets in sich abgeschlossene Gruppen und Gestalten, die nirgends auf eine benachbarte Platte übergreifen. So gerät man leicht auf die Vermutung, daß sie auswärts fertig gestellt und fertig nach Bassä gebracht worden seien. Indes hat man in dem verwendeten Marmor eine einheimische arkadische Sorte zu erkennen geglaubt. Danach sind die Reliefs bei der Baustelle oder wahrscheinlicher bei dem Marmorbruch ausgearbeitet worden, woraus freilich für die Heimat des Künstlers, der den Auftrag übernahm, und seiner Gehilfen nichts zu folgern ist. Die letzte Vollendung werden die Reliefs, der durchgehenden antiken Übung gemäß, vermutlich erst erhalten haben, als sie in der für sie bestimmten Höhe angebracht waren.

des Parthenon, zumal die nach dem Goldelfenbeinbild der Parthenos selbst wichtigsten und lohnendsten Aufgaben, die beiden Giebelgruppen, schwerlich ohne seine Billigung andern Bildhauern übertragen und auch vermutlich nicht ohne all und jede Mitwirkung seinerseits entworfen und bestimmt sein konnten. Sein Ansehen als bahnbrechender, maßgebender Führer und Lehrer war so groß, daß wir die Spuren seines Wirkens, seines Beispiels und Vorbilds in den Werken seiner jüngeren Land- und Zeitgenossen und Nachfolger, seiner nächsten Mitarbeiter und vor allem seiner unmittelbaren Schüler wiederfinden müssen, wenn auch unter diesen gerade die bedeutendsten das von ihm empfangene Gut an Gedanken und Formen am raschesten fortzubilden und auszubilden, zu bereichern und zu verfeinern geeifert haben mögen. Weder von der Parthenos noch vom olympischen Zeus ist auch nur ein Schnitzel geformten Goldes oder Elfenbeins übrig geblieben. Den etwa 13 m hohen Koloß des Zeus geben zwei kleine Münzbildchen aus der Zeit des Hadrian wieder, eins die ganze Gestalt, das andere den Kopf. Wir mühen uns ab, diese wenigen Linien ins Große zu übersetzen und auszufüllen, und vielleicht noch hoffnungsloser ist das Bemühen, eine wirkliche Vorstellung von dem Aufbau und dem Schmuck des Thrones und Schemels zu gewinnen, deren Flächen und Leisten mit einer unendlichen Fülle bedeutsamer und eindrucksvoller Gestalten und Bilder aus dem ganzen Bereiche der griechischen Götter- und Heldensage ausgeziert waren. Weit mehr ungefähre Nachbildungen, Umbildungen, Spuren und Erinnerungen, darunter auch statuarische in verschiedener Größe, gute und geringe Arbeiten, haben wir von der Parthenos. Für die Anordnung des Ganzen gibt die freilich plumpe und jeder feineren Empfindung bare, aus römischer, etwa aus hadrianischer Zeit herrührende Statuette, die bei dem Varvakion in Athen gefunden worden ist (Fr.-W. 467), das vollständigste Bild, für den Kopf mit dem reichen Helmschmuck sind wichtig die beiden, weit älteren, wohl noch dem vierten Jahrhundert v. Chr. angehörigen südrussischen, als Schmuck verwendeten Goldmedaillons (Fr.-W. 468, 469), denen andere Werke der Kleinkunst an die Seite treten.

Bei den Forschungen, die unablässig bemüht sind, unsere Vorstellung von der Athena Parthenos näher und deutlicher zu bestimmen, gewähren auch einige Marmorwerke im Berliner Museum Hilfe. Das stattlichste und künstlerisch wirkungsvollste ist die in Pergamon gefundene Kolossalstatue, die in ihrer Höhe von etwa 3,20 m freilich noch nicht einmal ein Drittel der Höhe des Phidiasschen

Kolossalstatue der Athena Parthenos aus Pergamon. Berlin, Pergamon-Museum.

Goldelfenbeinkolosses erreicht. Dennoch verfehlt der große Maßstab seinen Eindruck nicht. In der Gesamtanordnung von Stellung und Gewand, vermutlich auch in der Haltung der jetzt verlorenen Arme, hat der Bildhauer sich seinem Vorbild, wie es scheint, im ganzen treu angeschlossen und dessen hohen und feierlichen Charakter bewahrt. Auch in dem Figurenschmuck der Vorderseite der Basis hat er sich an die von Phidias gegebene Komposition enge angelehnt. Die Durchführung ist im Geiste einer neuen Zeit, im Sinne der Kunstanschauung und Kunstübung, die wir jetzt als pergamenisch zu bezeichnen pflegen, und die sich in den tiefliegenden Augen, in den lebendigen Formen des atmenden Mundes, in der Behandlung des Fleisches wie der Haare, in der Faltengebung, in all und jeder Einzelheit des Vortrags unverkennbar zu erkennen gibt. So viel strenge und ursprüngliche Züge geblieben sind, so steht dennoch nicht eine im eigentlichsten Sinne treue Kopie, sondern eine Nachbildung vor uns, die, absichtlich oder unabsichtlich, das alte Ruhmeswerk des Phidias in die Sprache einer neuen Zeit übersetzt.

Kopf der Athena Parthenos. Berlin Nr. 76 a.

Ganz anderer Art ist ein der römischen Kaiserzeit angehöriger lebensgroßer Kopf Nr. 76a, an dem deutliche Spuren der ursprünglichen Bemalung erhalten sind. Man hat erkannt: Schwarz in der Mundspalte, Dunkelbraun an der Iris, Rot im inneren Augenwinkel und an den Lidern, Schwarz, von der Angabe der Wimpern oder der Lidspalte, am oberen Lid, Rot am Haar und an den Augenbrauen,

Schwarz mit Resten von Gold an Stellen des Helmes, Gelb auf der Helmkappe, Rotbräunlich auf dem Grund der Backenklappen. Ohne Zweifel waren auch die Lippen rot; sie sind etwas rauh gelassen, während das Nackte im übrigen poliert ist. Auch an dem Bruchstück eines linken Fußes (Nr. 76a 1), der zu derselben Statue gehört, in die der Kopf eingesetzt war, ist das Nackte poliert, am Gewandrest eine Spur von Schwarz, an der Sohle Rot und an der Seite etwas Schwarz, auf der Oberfläche der Plinthe Rot noch sichtbar. Der Künstler der Statue, von der uns diese Reste vorliegen, ging auf ganz andere Absichten aus als der der großen pergamenischen Statue. Stilistisch treu hat sein Vorbild auch er nicht wiedergegeben. Aber er hat nichts Neues und Freies geschaffen, sondern er ist wider Willen ins Kleinliche, fast Schwächliche und Süßliche gefallen. Er wollte, soweit es die besondere Aufgabe und der Maßstab zuließ, einen angemessenen und tunlichst richtigen Auszug aus dem Reichtum der Vorlage geben. Er tat dies mit dem deutlichen Streben nach sauberer Arbeit und nach einer äußerlichen Glätte, welche an das Material der Parthenos, deren nackte Teile aus Elfenbein bestanden, erinnern sollte. Seine Sorgfalt in Ehren! Von dem großen Zug, von der Gewalt und Wucht der Schöpfung des Phidias ist nichts übrig geblieben.

Bruchstück eines Urkundenreliefs. Berlin Nr. 881.

In diesem Zusammenhange ist noch ein an sich sehr unscheinbares kleines attisches Relief (Nr. 881) zu nennen. Hauptsächlich aus Athen kennen wir die griechische Sitte, Urkunden, die in Steininschriften öffentlich aufgestellt wurden, nicht ohne einen bescheidenen figürlichen Schmuck zu lassen, der oben über der Inschrift in flachem Relief angebracht wurde. Gerne ist dabei die Stadtgöttin Athena verwendet worden, sowohl bei Staatsverträgen, wo sie einer den fremden Staat vertretenden Gottheit gegenübersteht, wie bei Belobigungsurkunden für Beamte und

Priester. Seit die Parthenos des Phidias aufgestellt war, beherrscht sie die Vorstellung der Steinmetzen, die ohne den Anspruch und die Absicht wirklicher Treue dennoch die Hauptzüge oder manche der Hauptzüge aus der Erscheinung der Parthenos zu wiederholen und in die ihnen geläufige Stilart ihrer bescheidenen Reliefkunst und in die durch die jedesmalige Aufgabe geforderte Bewegung umzusetzen pflegen. Auf unserem Relief entspricht Athena deutlich der Gesamthaltung der Parthenos. Sie faßt mit der linken Hand den ihr zur Linken auf den Boden gestellten Schild; auf der Hand trägt sie die geflügelte Nike. Von dieser wird die weit kleiner als Athena gebildete, durch einen großen Schlüssel im linken Arm bezeichnete Priesterin bekränzt, deren Lob die nicht mehr vorhandene Inschrift aussprach. Unterhalb der rechten Hand der Athena gehen im Grund ganz flach die Konture einer Säule oder Stütze herab; oben mit einem nicht ganz deutlich gezeichneten Kapitell, das wohl als ionisch zu verstehen ist; es ist von der Hand der Athena deutlich abgesetzt. In dieser Säule hat man früher eine Andeutung der unteren Säulenstellung im Parthenon gesucht; jetzt pflegt man sie als eine zu der Statue der Parthenos gehörige Stütze zu erklären, wie die als Ganzes vollständigste kleine Kopie der Parthenos, die sog. Varvakionsstatuette, eine Säule als Stütze unter der rechten Hand zeigt.

Als Phidias die Parthenos vollendete, stand er auf der Höhe seines Ansehens in der Heimat, ein gereifter älterer Mann, vielleicht dem Greisenalter nahe. Nach dem strengen Eindruck einfach großer, schlichter und herber Schönheit, den die Nachbildungen der Parthenos in Anordnung und Formgebung erkennen lassen, ist die Kunst des Phidias aus dem breiten und fruchtbaren Boden der altertümlichen Kunst gerade eben selbständig, jungfräulich, frisch und groß in die Höhe geschossen. Wir dürfen demnach vermuten, daß seine Art zu formen und zu bilden unter den Parthenonskulpturen denen am nächsten stand, welche dieselben Kennzeichen an sich tragen, also den einfacheren und strengeren unter den erhaltenen Giebelfiguren und den Metopen der mittleren Art. Sie bilden die Mehrzahl der noch vorhandenen, aber leider kennen wir gerade die mit den bewegten Gewandfiguren, in denen wir den persönlichen Stil des Phidias vermutlich am unmittelbarsten wiederfinden würden, nur in der verblaßten Erinnerung der skizzenhaften Zeichnungen, die ein flamländischer Maler im Gefolge des Marquis von Nointel kurz vor der entsetzlichen Zerstörung des Parthenon herstellte. Das also sind die Grundlagen unserer Kenntnis von der Kunst des Phidias,

und von hier aus sind die mehr oder weniger glücklichen Versuche ausgegangen, in dem auf uns gekommenen Statuenbesitz Werke des Phidias selbst oder doch solche seiner Art und aus seinem Kreise in Nachbildungen nachzuweisen.

Von Myron ist zweifellos ein Werk in Kopien erhalten, der Diskuswerfer; und unter diesen Kopien ist eine, die früher im Palazzo Massimi alle colonne befindliche, welche die Gewähr einer außerordentlichen Treue in sich zu tragen scheint.*) Von dieser Statue aus, an ihr müssen wir Myron zu begreifen suchen, und wenn nach Goethes Ausspruch die Kunst sich in jedem einzelnen Kunstwerk ganz darstellt, so ist wenigstens zu hoffen, daß ein so eigenartiges, im ganzen Verlauf der Kunstgeschichte so einzig dastehendes, in sich vollendetes und vollkommenes Werk, wie es der Diskuswerfer noch in der Kopie ist, einen vollen Einblick in die besondere Genialität seines Urhebers eröffne. Mitten in der Bewegung des Abwerfens ist der wohlgebildete, schöne und kraftvolle Körper des Jünglings vor Augen gestellt. Wie ein Bogen, der zurückschnellend den Pfeil fortschleudert, zusammengekrümmt, wird er im nächsten Augenblick die von der Rechten gefaßte schwere Scheibe,

Kopf des Diskobol Massimi.

*) Der Abguß Inv. Nr. 2376 gibt den Kopf der Statue Massimi auf dem Körper einer anderen Kopie und läßt den allen Kopien gemeinsamen Baumstamm weg. Ein neuer Ergänzungsversuch ist vor kurzem in Rom im Museo delle Terme neben der in Castel Porziano gefundenen schön gearbeiteten, aber unvollständigen Replik aufgestellt worden (Abbildung S. 126).

nach der er zurückblickt, in gewaltigem Schwung springend abschleudern und dann, den erschöpften Körper vorgebeugt, in keuchendem Atem mit Augen und Sinn die Bahn des siegreich zum Ziel fliegenden Diskus verfolgen, — eine wunderbare Verkörperung der wohlgeübten gewandten Kraft

Diskobol, ergänzt. Rom, Museo delle Terme.

in einem entscheidenden Augenblick des athletischen Spiels, der so rasch vorübergleitet, daß der beobachtende Beschauer ihn in der Wirklichkeit kaum erhaschen und festhalten kann. Wie mit dem Auge des Falken muß der Urheber eines solchen Werks in das bewegte Leben hinein-

geschaut und es mit unbegreiflichem Können, in leidenschaftlichem Ringen, der formenden Kraft seiner Kunst unterworfen haben, einer Kunst, die nur auf das Wesentliche gerichtet, von jeder Kleinlichkeit frei, einfach, schlicht, strenge, altertümlich herb, uns in feierlichem Ernst wie ein nur für sich selbst bestimmtes Abbild der Wahrheit anschaut. Das Erzbild bog sich, ungestört von der in den Marmorkopien unentbehrlichen, am rechten Bein klebenden Stütze, in kühnen Windungen vom Boden aufwärts, in festem, geschlossenem Rhythmus. Keine Einzelheit verwirrte vordrängend die wundervolle Einheit des Ganzen; auch der schöne, echt attische Kopf war nicht belebter als der übrige Körper, von dem er ein Teil ist. Das Haar ließ, sorgfältig und bescheiden ziseliert, den Umriß des Hinterkopfs deutlich erkennen. Die Lippen mögen mit Silber belegt, in leichter Andeutung des gegebenen Farbengegensatzes, von dem übrigen Antlitz unterschieden gewesen sein; aber nur die der überkommenen Gewohnheit gemäß wohl farbig eingesetzten Augensterne verstärkten den natürlichen Eindruck des sprühenden Lebens.

Nicht auf der gleichen Höhe einer höchsten persönlichen Leistung steht eine andere Figur (Fr.-W. 454), in der man vermutlich mit Recht die Nachbildung der Hälfte einer myronischen Gruppe erkannt hat, der Silen Marsyas, der vorwärts springend und wieder zurückgescheucht die von Athena weggeworfenen Flöten aufheben möchte, oder dem sie vielleicht, nachdem er sie schon ergriffen, die Göttin aus der Hand schlägt. Die Nachbildung bleibt hinter der Vortrefflichkeit des Diskobols Massimi weit zurück. Die Kunststufe entspricht der des Myron, und die Charakteristik des fast maskenartigen Silenskopfs, der manche Kentaurenköpfe in den Parthenonmetopen ins Gedächtnis ruft, und des straffen, sehnigen Körpers, der sich nur wie in ungelenkem Tanz sprungartig bewegen zu können scheint, lassen einen großen Meister, das Ganze den Geist des attischen Satyrdramas erkennen.

Die Bewegung des Silens ist lebhaft, aber nicht an sich so unweigerlich klar und sprechend wie die des Diskobolen, und wie wir uns auch die Gruppe, für die uns leider eine statuarische Nachbildung der Athena noch fehlt, denken mögen, die Anordnung wird immer der geschlossenen plastischen Einheit ermangeln. Die beiden Figuren können nur auf gleicher Linie, wie Hochrelieffiguren einer Metope oder wie Giebelfiguren vor einer Wand zusammengestellt gewesen sein. Ihre gegensätzliche Bewegung muß ähnlich wie bei vielen Parthenonmetopen und in den beiden Hauptfiguren des Westgiebels zu einem augenblicklichen

Amazone. Berlin Nr. 7.

Stillstand oder Gleichgewicht der aufeinander prallenden, sich gegenseitig bindenden Kräfte geführt haben, einem Festhalten der Erscheinung ohne den Eindruck des unaufhaltsamen Weitergehens, während im Diskobolen das erstarrende Verweilen siegreich überwunden ist, so daß die Phantasie des Beschauers die Bewegung, die er begonnen sieht, unweigerlich und unwillkürlich weiterführt.

Des Polyklet berühmteste Werke waren, wie die literarische Überlieferung bezeugt, das Goldelfenbeinbild der Hera in ihrem Tempel zu Argos und die Erzstatuen eines Doryphoros, eines Diadumenos und einer Amazone. In der Hera soll Polyklet die Goldelfenbeintechnik der Phidiasschen Götterbilder noch zu höherer Vollendung gesteigert haben. Die kleinen Münzbildchen, die an die polykletische Hera erinnern, reichen zu einer wirklichen Vorstellung noch weit weniger aus als die Münzbildchen, auf die wir für den Phidiasschen Zeus angewiesen sind. Dagegen haben sich in statuarischen Nachbildungen der Doryphoros, der Diadumenos und die Amazone wiedererkennen lassen, obgleich bei dieser, noch mehr als schon bei dem Diadumenos, Zweifel erhoben worden sind, und die nicht geringe Zahl dieser Nachbildungen ist ein Beweis für die Beliebtheit und den Ruhm ihrer Vorbilder im späteren Altertum.

Der Doryphoros (Fr.-W. 503) steht in Schrittstellung, den linken Fuß zurückgesetzt, den Kopf wie aufmerkend ein wenig zur Seite wendend, den rechten Arm gesenkt, mit der linken Hand den über die Schulter gelegten Speer haltend, einfach und ruhig da. Der Diadumenos (Fr.-W. 508) hat die nämliche Schrittstellung; der Kopf ist stärker zur Seite geneigt. Beide Arme sind erhoben, die Unterarme nach dem Kopf zurückgeführt, um welchen sich der Jüngling die Binde bindet. Beide Figuren zeigen kräftige Verhältnisse und in der Haltung einen bestimmt zusammengefaßten geschlossenen Rhythmus, in dem die Schönheit der Gestalten und aller ihrer einzelnen Teile zum vollen Ausdruck gelangen kann. Nicht wie bei dem myronischen Diskobolen die lebensvolle Bewegung selbst, sondern die Ruhe und der Stillstand in der Bewegung, der eine lang andauernde, bis ins Einzelnste gehende Beobachtung am lebenden Modell gestattet, die Form an sich, war das Ziel, das der große Künstler sich steckte, eine vollendete Darlegung der körperlichen Erscheinung in ungetrübter Harmonie, in ungestörtem Wachstum. Und offenbar hat Polyklet nicht nur die Proportionen, als deren Meister und Gesetzgeber er galt, sondern auch die unbefangene Freiheit der Bewegung in der Anordnung der ganzen Gestalt, wie

in der Haltung der einzelnen Teile mit Willen und Absicht auf eine bestimmte Gesetzmäßigkeit und Regel eingeschränkt, nach der die Figuren nach einer stets festgehaltenen Norm gestellt und wie mit einem unsichtbaren Kreis umschrieben sind, aus dem kein Glied sich hervorwagen darf.

Unter den vielen uns erhaltenen Amazonenstatuen sind zwei Haupttypen, die unverkennbar das Gepräge des V. Jahrhunderts an sich tragen. Der eine Typus (Fr.-W. 514) zeigt eine unter der rechten Brust verwundete Amazone, die auf den Speer gestützt sich mühselig aus dem Kampfgewühl wegzuschleppen scheint. Nach dem ganzen Eindruck, nach der momentanen Haltung, auch nach der Bildung des Kopfs, läßt sie sich weder mit dem Doryphoros noch mit dem Diadumenos zusammenbringen. Näher ist die Verwandtschaft bei dem zweiten Haupttypus, von dem ein Beispiel auch im Berliner Museum vorhanden ist (Berlin Nr. 7, Fr.-W. 513: vgl. Nr. 8). Er führt die Amazone vom schweren Kampf ermattet vor in einer ruhigen, bleibenden Stellung. Die Füße zeigen dieselbe Art des Gegensatzes von Standbein und Spielbein wie bei Doryphoros und Diadumenos, die Arme, deren einer auf dem Kopf aufruht, der andere, wohl eine Streitaxt haltend, herabhing, gehen nicht aus dem polykletischen geschlossenen engen Rhythmus heraus, und der Kopf steht neben dem Doryphoroskopf wie der einer Schwester. Für den Eindruck muß man sich die für die Bronze sinnlose, den schönen Rhythmus störende Stütze der Berliner Statue wegdenken, und ebenso kann die dem Motiv widersprechende Wunde an der rechten Brust nur ein unverständiger, aus dem anderen Typus herübergenommener, willkürlicher Zusatz des Marmorkopisten sein.

Bei einem Künstler, der, wie ein ausdrücklich angeführter Ausspruch des Polyklet es beweist, das Wesen seiner Kunst in der letzten und feinsten Vollendung sah, können die uns erhaltenen, zum Teil noch obendrein freien und willkürlichen Kopien am wenigsten ein wirkliches Bild seines Schaffens geben. Bei allen fehlt die Feinheit der Durchführung. Immerhin werden nach der Kunststufe, der Polyklet angehört, im Gesamtcharakter die kraftvolleren Kopien echter und zuverlässiger sein und weniger irreführen, als die schwächlichen und in der Formgebung weichlich unbestimmten.

Der Doryphoros hatte den Beinamen Kanon. Er galt als Musterfigur, aus der man, wie aus einem Lehrbuch, die von Polyklet angewendeten Proportionen ablesen konnte. Eine im Altertum vorhandene Schrift über Proportionen

ging unter dem Namen des Polyklet, und ihm wird der Ausspruch zugeschrieben, die Schönheit entstehe aus vielen Zahlen, also aus fest bestimmten Zahlenverhältnissen. Vermutlich hat er das Proportionssystem, das er anwendete, dadurch gewonnen, daß er die in der Natur vorkommenden Proportionen an einer großen Anzahl von Menschen scharf beobachtete, durch Messungen genau feststellte und aus diesen vielen Messungen einen Durchschnitt zog und diesen als allgemein gültige Norm annahm. Schon im Altertum fiel den Kritikern eine gewisse Gleichartigkeit und Einförmigkeit aller polykletischen Figuren auf. Wenigstens auf der Höhe seiner Tätigkeit, in den für seinen Ruhm entscheidenden Werken scheint er seine Gestalten nicht in unmittelbarer, unbefangener und freier Hingebung an die an und für sich natürlichste Bewegung gebildet, sondern, so verschieden das Thema auch sein mochte, sie jedesmal in die besondere Art rhythmischer Linienführung hineingezwungen zu haben, die ihm als Ideal ebenso vorschwebte wie eine einzige, feste und bleibende Harmonie der Maße. So bietet Polyklet ein bemerkenswert frühes Beispiel dafür, wie theoretische Kenntnis und Absicht in das Schaffen eines höchstehenden Künstlers eingreift, es durchsetzt, bedingt und lenkt.

Schöpferische Phantasie und poetische Gestaltungskraft, enthusiastische Hingebung an die Natur, reine und klare Freude an der Schönheit und Gesetzmäßigkeit ihrer Formen, rasches und kühnes Erfassen ihrer Erscheinung auch im flüchtigsten Wechsel der Bewegung sind Vorzüge, die sich zusammenfinden müssen, um einen in wahrem Sinne großen Künstler entstehen zu lassen, und kein wirklich großer Künstler hat seinen Anteil an jedem dieser Vorzüge entbehrt. Aber sie werden kaum je in völlig gleicher Stärke zusammentreffen, sondern es überwiegt bald die eine, bald die andere Art der Genialität. So bei Phidias, Myron und Polyklet. Unter ihnen hat, wenn das Bild, das wir uns mit freilich unzulänglichen Mitteln zu entwerfen suchen, der Wahrheit entspricht, wohl Phidias den Anspruch auf den Namen des größten Künstlers, insofern bei ihm jene höchsten Vorzüge am gleichmäßigsten und leichtesten ineinander überflossen. Myron war der größte Bildhauer im eigentlichsten Sinn, indem er die schwersten und scheinbar unmöglichen Aufgaben, welche die Natur dem Bildner bietet, siegreich ringend bewältigt hat. Für Polyklet bleibt der Ruhm der größten Meisterschaft in der Durchbildung der Form. Durch die großen Aufgaben, die ihm zufielen und bei denen er vieler Gehilfen bedurfte, hat Phidias wohl die größte Zahl von Schülern und Genossen in seine Bahnen

gerissen und auf sie die eigene großartige Auffassung übertragen, der in vollem und reinem Sinn treu zu bleiben nicht leicht sein konnte. Sie ist nicht nur weiter ausgebildet und fortgebildet, sondern in der Nachahmung auch veräußerlicht und verflacht worden. Weit mehr Lehrbares und Erlernbares, das Schüler und Nachahmer bequem anzuwenden vermochten, lag in der Kunst des Polyklet. Unmöglich nachzuahmen waren in ihrer entschlossenen, rauhen Kühnheit, ihrem ins Unglaubliche gesteigerten persönlichen Können die Werke des Myron. Sein Eingreifen in den Gang der attischen Kunst war deshalb nicht weniger stark und tief. Zwischen Parthenonmetopen und Parthenonfries liegt die Wirkung seines Schaffens. Von seinen Tierfiguren, auf die neben den Athletenstatuen sein Ruhm gegründet war, können uns die lebensvoll gebildeten Tiere am Parthenonfries zwar nicht eine genau entsprechende Vorstellung geben, aber einen Rückschluß gestatten. An den Diskobolen in seinem kühnen, verschlungenen Aufbau läßt sich eine Reihe von Statuen anschließen, die in ähnlichem Sinne aufgefaßt sind. Nicht gleich gewaltig, aber gleich unmittelbar in der Frische und Fruchtbarkeit der Erfindung ist jede neue Aufgabe zu einem neuen plastischen Motiv ge worden, und auch bei scheinbar ruhiger Haltung nicht die Ruhe in der Bewegung, sondern die Bewegung in der Ruhe vor Augen gestellt. Am nächsten steht dem myronischen Diskobolen der Münchener Salber (Fr.-W. 462). Lässiger und flüssiger in der Linienführung ist der zum Abwurf antretende Diskobol (Fr.-W. 465), von herber Anmut die unter dem Namen Idolino berühmte Bronzestatue eines Knaben, der, zum Opferdienst herantretend, mit der rechten Hand eine Spende auszugießen scheint (Gipsabguß Inv. Nr. 2243).

X.

Bildwerke im Berliner Museum. Typen des V. Jahrhunderts.

Reifarchaische Frauendarstellungen.

Die Mannigfaltigkeit der Richtungen und Individualitäten, die das unvergleichlich reiche Kunstschaffen des fünften Jahrhunderts trugen, die Fülle ihrer gegenseitigen Berührungen und Brechungen wird durch die wenigen nach bestimmten geschichtlichen Nachrichten sicher datierbaren Monumentalwerke so wenig erschöpft wie durch die paar Künstler, die dem späteren Altertum als die hervorragendsten ihrer Zeit galten, von denen wir durch literarische Überlieferung bekannte Werke noch in Kopien unzweifelhaft nachweisen und von deren Schaffensart wir auf Grund dieser Kopien in Verbindung mit jener Überlieferung uns eine bestimmte Vorstellung machen können.

So enthält auch die Berliner Sammlung außer den bereits im kunstgeschichtlichen Zusammenhang angeführten, eine stattliche Anzahl von Werken, die der Kunst des fünften Jahrhunderts auf verschiedenen Stufen ihrer Entwicklung entstammen, ohne als persönliche Leistungen eines der näher bekannten Meister oder einer der Werkstätten in Anspruch genommen werden zu können, aus denen die großen Monumentalskulpturen hervorgingen. Und sie enthält weiter eine große Reihe von Werken, die den weitreichenden Einfluß verdeutlichen, den die vorbildlichen Schöpfungen des fünften Jahrhunderts bis tief ins vierte hinein, ja bis in die Zeiten der römischen Kaiserherrschaft ausgeübt haben.

Die aus dem Besitze der römischen Familie Colonna erworbene und daher unter dem Namen Artemis Colonna bekannte, oft gepriesene Statue (Nr. 59) zeigt die Göttin in langem, tief auf den Boden herabgehendem, weitem Gewand vorwärtsschreitend. Die vorgestreckte linke Hand

Artemis Colonna. Berlin Nr. 59.

hielt den Bogen. Von der Rechten hat man vermutet, daß sie gerade eben den Bogen abgeschnellt habe und wieder herabgenommen sei, oder auch daß sie sich nach dem geschlossenen Köcher hin bewege, um ihn zu öffnen und einen Pfeil daraus zu nehmen. Sie wird wohl nicht leer gewesen sein, sondern eine Fackel gehalten haben, wie altertümlichen und überhaupt Götterbildern der früheren Zeit gerne vielerlei Bedeutsames gleichzeitig in die Hände gegeben worden ist. Das schöne in Kalkstein gearbeitete Flachrelief Nr. 682, das aus Argos stammt und nach der Inschrift von einer Polystrata geweiht worden ist, zeigt Artemis in ähnlicher Tracht, mit dem geschlossenen Köcher im Rücken, den Bogen in der linken Hand, die Fackel in der gesenkten Rechten. In der Gesamterscheinung der Statue stören die übrigen Ergänzungen nicht viel; verwirrt wird das Bild durch den aufgesetzten antiken, aber nicht zugehörigen Kopf, der einer ganz anderen Zeit und Kunstart angehört als die Statue selbst. Diese ist keine originale Arbeit, sondern eine spätere Nachbildung, aber sie führt uns, während der ihr aufgesetzte Kopf einen oft wiederholten Typus aus dem vierten Jahrhundert wiedergibt, in die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts oder wenigstens in nicht viel jüngere Zeit zurück. Das Kunstwerk, das sie uns vor Augen stellt, muß berühmt und beliebt gewesen sein. Denn es ist noch eine ganze Reihe anderer, auch in den Einzelheiten mehr oder weniger genau übereinstimmender Nachbildungen desselben Vorbildes vorhanden. Leider ist bei keiner einzigen der zugehörige Kopf erhalten. Nur eine Einzelheit der Haartracht ist gesichert. Nach den übereinstimmenden Resten an unserer Berliner Statue und an einem der in Rom im Vatikan befindlichen Exemplare war das Haar hinten in einem in den Nacken herabgehenden Schopf zusammengebunden, der in etwas ornamentmäßig zusammengedrehten Lockenenden auslief, in einer Anordnung, wie sie ganz ähnlich bei älteren Werken des fünften Jahrhunderts wiederkehrt, z. B. bei der Artemis der Aktäonmetope vom Heraion in Selinunt und bei dem als Hera Farnese bezeichneten Kopf. Auch die schönste der sogenannten herkulanischen Tänzerinnen (Gipsabguß Inv. Nr. 2214) läßt sich vergleichen. Diese Anordnung des Haares ist schon in der eigentlich archaischen Kunst vorgebildet, und sie wirkt noch lange nach, z. B. bei den Koren vom Erechtheion, bei denen die Haare so viel freier und länger herabgehen. Wie sehr noch in der Artemis Colonna die altertümliche Sinnesart und Formensprache vorwaltet, kann der Vergleich mit der sogenannten Iris aus dem Ostgiebel des Parthenon lehren. Diese selbst gehört zu den strengeren, älteren unter den uns

erhaltenen Giebelstatuen. Aber wie frei und stark ist ihre Bewegung, wie einfach, kühn und klar ist ihr Gewand! Daneben erscheint der eilende Schritt und die ganze Haltung unserer Artemis wie gebunden und schüchtern. Das Vorwärtsgehen der Gestalt ist weit deutlicher, wenn man sie von der Seite sieht, als in der Vorderansicht mit ihren breiten wallenden Gewandmassen, die in dem wohlgeordneten Reichtum von großen und kleinen Faltenzügen doch etwas schwer und schleppend sind, als ob der Künstler sich noch nicht völlig frei hätte gehen lassen. Um wie viel vollkommener und in seiner Formengebung reizvoller und feiner wir uns das Vorbild auch denken wollen, — der deutlich ausgeprägte Charakter der zur Reife gelangten archaischen Kunstweise kann nur um so auffälliger gewesen sein. Für die Vorstellung, die wir uns von dem Kopfe zu machen haben, gewähren einigen Anhalt, wenigstens was die Kunststufe angeht, vielleicht die für die Anordnung des Haares verglichenen Köpfe der Artemis vom Heraion in Selinus, die sogenannte Hera Farnese (Fr.-W. 500), von der der Kopf Nr. 179 eine freilich geringe und schlecht erhaltene Wiederholung ist, und die herkulanische Bronzefigur. Er wird wohl in den Formen feiner, schärfer und zierlicher gewesen sein als die beiden ersten, etwas altertümlicher und befangener auch als die Herkulanerin. Vermutlich trug er einen Schmuck, wofür man wiederum die Artemis vom Heraion und die sogenannte Hera Farnese vergleichen kann.

In der Gewandbehandlung steht die Artemis Colonna mitten inne zwischen einer gebundeneren und einer bereits in der altertümlichen Kunst angewendeten freieren Art, in der das Gewand schon vom Körper gelöst erscheint und, indem es die Bewegung veranschaulicht, zugleich die Glieder in einem bestimmten ornamentalen Sinn umhüllt und umwallt. Besonders reizvolle Beispiele sind in archaischen und den archaischen nachgebildeten Reliefs erhalten. Auch in Statuen läßt sich diese halb gebundene, halb freie Art, in der bald das schlichtere Streben, die Bewegung zum Ausdruck zu bringen, bald die Freude an ornamentaler Wirkung und ornamentalem Spiel vorherrscht, in allerlei Abstufungen sehr wohl verfolgen. Zu einer gewissen Großartigkeit scheint diese Art in manchen Tempelstatuen nicht von Phidias, aber in der Zeit des Phidias erhoben worden zu sein. Die völlige Freiheit des Ausdrucks in großem und einfachem Sinne zeigt die Nike des Päonios.

Bei der Artemis Colonna erinnert manches im Gewand noch an die Niken Nr. 226, 227, 228, anderes an die vom reichen Gewand so schön umwehte, altertümlich feierliche Artemis in der Münchener Glyptothek (Fr.-W. 450). Aber

bei der Artemis Colonna ist die Behandlung des Gewandes frei von allem Ornamentartigen und Spielerischen, ohne eigenwillige Formen, die von dem klaren und ausdrucksvollen Gesamtmotiv ablenken könnten; sie strebt vielmehr die natürliche Wahrheit des Gewandes, wie es sich bei solcher Anordnung und Bewegung ergeben muß, treu wiederzugeben. Der Bildhauer hat die langen Faltenzüge zum Teil sehr tief eingeschnitten und ausgehöhlt und starke Unterarbeitungen angewendet, so daß das im Rücken zurückfliegende Obergewand weit hinauf freisteht. Daß dies alles bei der Arbeit in Marmor sehr wohl tunlich ist, lehrt der Augenschein selbst. Schwerlich wird diese Behandlung von Anfang für den Marmor erfunden sein. Sie entspricht mehr den Gewohnheiten des Bronzegusses, und es ist demnach vermutlich eine Bronzestatue, deren Nachbildung in Marmor wir vor uns haben.

Für die maßvollere Art, wie das Gewand die Umrisse der Gestalten umspielt, kann das dem fünften Jahrhundert v. Chr. angehörige Nymphenrelief Nr. 709a verglichen werden. Für die freiere Weise, bei der das Gewand wie durchscheinend den Körper überspannt und ihn flatternd umrahmt und umwallt, gibt das nicht frühe, aber sich wenigstens in der Gestalt der tanzenden Mänade an altertümliche Vorbilder anschließende Relief Nr. 896 ein Beispiel (s. oben S. 61). Von Rundfiguren ist nur die Statue des Apollon als Kitharod Nr. 50 anzuführen, die ganz übereinstimmend noch einigemal nachzuweisen ist, — die hiesige Statue leider nicht gut erhalten und keine gute Arbeit, deren Verfertiger von dem Reiz seines Vorbildes sehr viel weniger bewahrt hat als z. B. der Bildhauer der Münchener Artemis (Fr.-W. 450).

Der Torso Nr. 229, der jetzt von den störenden Ergänzungen wieder befreit ist, ist der Rest einer weiblichen Gestalt in kurz gegürtetem, nicht ganz bis zu den Knien reichendem, feinfältigem Gewand — die gut gearbeitete Kopie eines guten Originals von noch altertümlicher Strenge und Schlichtheit. Man hat die Figur sowohl mit der Statue der vatikanischen Wettläuferin (S. oben S. 78), als auch mit den früher Kalathiskostänzerinnen genannten, jetzt als Karyatiden bezeichneten Tänzerinnen, die durch ein kurzes Gewand und einen besonderen korbartigen hohen Kopfschmuck auffällig sind, zusammengebracht. Beides mit Recht, insofern unser Torso an beiderlei Darstellungen erinnert. Eine wirkliche Ähnlichkeit oder Übereinstimmung, so daß daraus die Erklärung des Motives gewonnen werden könnte, ist nicht vorhanden. Die Ähnlichkeit besteht nur darin, daß das Gewand kurz ist; aber nicht nur stimmt die genauere Anordnung des Gewandes weder mit der bei der Wett-

läuferin noch mit einer der bei den Tänzerinnen vorkommenden überein, sondern die Haltung ist verschieden. Bei der Wettläuferin ist der Augenblick des beginnenden Laufes deutlich ausgesprochen, bei den Tänzerinnen sind es die verschiedenen Bewegungen des rhythmisch wechselnden geschlossenen Tanzes, und jedesmal nimmt das Gewand an der Bewegung teil. Bei unserem Torso deutet weder die Haltung des Körpers noch das Gewand auf irgendeine lebhaftere Tätigkeit. Die Figur, der er angehörte, stand mit linkem Standbein und wenig zurückgesetztem rechten Fuß ruhig da. Der linke Oberarm hing eng am Körper herunter. Der rechte Oberarm war seitlich ausgestreckt; der rechte Unterarm mit der Hand kann erhoben gewesen sein. Jedenfalls aber war die Figur weder im wirklichen Tanz noch in der Bewegung des Ablaufs begriffen, sondern, auch wenn sie eine Wettläuferin oder Tänzerin darstellt, in einer ruhigen Stellung. Wohl aber gehört sie nach der Kunststufe, und wieder innerhalb dieser nach der Wahl des Gegenstandes durch die äußerliche Ähnlichkeit des kurzen Gewandes mit der Wettläuferin und den karyatischen Tänzerinnen zusammen.

Torso einer Wettläuferin. Berlin Nr. 229.

Von diesen Tänzerinnen, die vielfach variiert vorkommen, z. B. und zwar in diesem Fall architektonisch verwendet, in drei großen um einen Pfeiler gestellten, wie Rundfiguren wirkenden Figuren in Delphi und mehrfach

auf den sogenannten neuattischen Reliefs, den aretinischen Gefäßen und den architektonischen Terrakottareliefs der Kaiserzeit, geben zwei gute Beispiele die beiden Relieffiguren Inv. Nr. 1456 und 1457. Sie rühren beide offenbar aus derselben Werkstatt her, sind indes in den Maßen nicht ganz gleich, so daß die ursprüngliche Verwendung nicht ganz klar ist. In Athen sind Bruchstücke von drei ähnlichen Relieffiguren zutage gekommen. Eines dieser Bruchstücke, das die Unterschenkel und Füße einer Figur enthält, kommt nach deren Haltung mit dem Relief Inv. Nr. 1456 überein. Die Figur des zweiten Bruchstücks scheint, während das Gewand anders behandelt ist, eine im ganzen ähnliche Bewegung im Gegensinne wiederholt zu haben; das dritte Bruchstück zeigt die Füße der Tänzerin, die im Tanze hüpfte, ein Stückchen vom Boden entfernt. Mit der Tänzerin Inv. Nr. 1457 stimmt keines überein. Von dieser besonderen Ausprägung der karyatischen Tänzerinnen waren demnach mindestens vier Typen vorhanden.

Die Relieffigur Inv. Nr. 1456 tanzt auf den Fußspitzen, indem sie den rechten Fuß nur wenig vor, den linken nur wenig zurückgesetzt hat und die beiden Arme rhythmisch bewegt. Das kurze Gewändchen, das durch einen breiten Gürtel zusammengehalten wird, umflattert Hüften und Leib, auch die Brust, wie man aus den Gewandteilen im Grund ersehen kann. Es ist sehr dünn gedacht, so daß auch die von ihm umhüllten Körperformen sichtbar werden. Die ganze Anlage, besonders deutlich oberhalb des Gürtels, führt darauf, daß Farbe zu Hülfe genommen war, und nur durch Farbe waren die Einzelformen des korbartigen Kopfschmucks angegeben. Beide Fußspitzen, am meisten die rechte, nur wenig die linke, springen über den unteren Reliefrand vor und sind auf besondere, kleine, postamentartig zugeschnittene Untersätze gestellt. Die ganze Figur macht einen statuenhaften Eindruck, und man wird sie um so eher als Nachbildung einer Statue betrachten dürfen, als sie ganz entsprechend auf Silbermünzen von Abdera aus dem letzten Drittel des fünften Jahrhunderts wiederkehrt. Diese Statue kann nur ein Erzwerk gewesen sein, wie denn, um ein Beispiel für solcherlei Statuen zu nennen, saltantes Lacaenae des Kallimachos angeführt werden. Auch die zweite Relieffigur, Inv. Nr. 1457, bei der leider die Unterschenkel fast ganz fehlen und das Knie beschädigt ist, sieht nach ihrer Haltung und so wie sie in die Reliefläche gestellt ist, etwas statuenartig aus, und hier möchte bei der Übertragung in Relief die Gewandanordnung des statuarischen Vorbildes treuer bewahrt sein als bei der anderen Figur, Inv. Nr. 1456. Sehr wirkungsvoll ist die Bewegung

der rechten Hand zum reichen, flatternden Haar, während die linke Hand im Gelenk sehr gewaltsam zurückgebogen ist. Diese Biegung ist so hart, daß man leicht auf den Gedanken kommen kann, sie sei ebenso wie die Haltung der linken Hand bei Nr. 1456 durch den Reliefrand veranlaßt. Indes fällt sonst nur wenig als ungeschickt auf — am ehesten der linke Fuß von Nr. 1456 —, und die übertriebene Bewegung der beiden linken Hände ist so ausdrucksvoll, daß die Figuren wohl absichtlich so und nicht anders in den Raum hinein komponiert sind. Im übrigen ist die Arbeit zwar nicht von hoher Meisterschaft, aber frisch und sicher, in ihrer Einfachheit eindrucksvoll und lebendig. Man ist versucht, sie gutem attischen Handwerk noch des V. Jahrhunderts v. Chr. zuzuschreiben.

Tänzerin. Berlin Inv. Nr. 1456.

Dafür sprechen, außer dem Gesamteindruck, der ungleich vertiefte Reliefgrund, die starke Mitwirkung der Farbe, auf die gerechnet war, das unbefangene Auskunftsmittel der beiden besonderen Stützen, auf die die Füße von Nr. 1456 gestellt sind. Gerade diese Einzelheit verstärkt den Eindruck, den man hat, daß diese Figuren noch nicht zu der abgegriffenen Münze der neuattischen Relieftypen gehören, sondern die so deutlich zu spürende Übertragung der statuarischen Figuren in das Relief nicht lange vorher stattgefunden habe.

Solche Statuen, wie wir sie uns nach Anleitung dieser beiden Reliefs und der Wettläuferin, auch schon des Torso

Nr. 229, zu denken haben, geben dadurch, daß sie darauf ausgehen, den weiblichen Körper nicht in weicher, sondern in kraftvoller Schönheit unverhüllt zu zeigen und die Geltung des Gewandes einzuschränken, eine Vorstufe ab einmal zu den Amazonenstatuen, wie sie Polyklet und andere Künstler ausgestaltet haben, dann — und dafür kann der Torso Nr. 229 noch besonders genannt werden — zu den Artemisstatuen der jüngeren Kunst. Nicht nur in den neuattischen Reliefs, den aretinischen Vasen, den architektonischen Terrakottareliefs haben die karyatischen Tänzerinnen ein Nachleben fortgeführt, auch die mitunter sehr reizvollen Bronzestatuetten der römischen Laren greifen auf die alten Motive zurück.

Tänzerin. Berlin Inv. Nr. 1457.

Von zwei ungefähr derselben Kunststufe, wenn auch anderer Richtung als die Artemis Colonna, angehörigen Frauengestalten sind nur die Köpfe in vorzüglicher Wiederholung in der Sammlung vorhanden. Ihr Gesamtbild muß wiedergewonnen werden unter Zuhilfenahme der in anderen Museen erhaltenen kopflosen Repliken der einen, und einer sehr späten, in ganz verändertem Sinn umgedeuteten Wiederholung der anderen in der Berliner Sammlung selbst.

Der in schönen strengen Formen gehaltene Frauenkopf Nr. 603, der für eine originale Arbeit gilt, doch wohl nur eine sehr ausgezeichnete Kopie ist, zeigt auf seiner rechten Seite die Spuren der Finger der rechten Hand, durch welche die Falten des über den Hinterkopf heraufgezogenen Gewandes etwas zusammengeschoben sind. Schon daraus darf

man schließen, daß der Kopf von der Statue einer in trauernder Gebärde sitzenden Frau herrührt. Dies wird durch gleichartige Sitzstatuen bestätigt, bei denen wieder der ursprüngliche Kopf fehlt (Fr.-W. 211). Danach müssen wir uns die trauernde Frau, die den Kopf auf die rechte Hand schmiegt, den rechten Ellenbogen auf das rechte Knie aufstützt, auf einem Stuhle sitzend denken, das rechte Bein über das linke geschlagen, den linken Fuß auf einen Schemel aufgesetzt. Bei der einen der statuarischen Repliken ist unter dem Stuhl deutlich ein Arbeitskorb erhalten, wie solche zur Andeutung der weiblichen Beschäftigung nicht selten auf Grabreliefs vorkommen. Diese statuarische Darstellung einer in Trauer versenkt dasitzenden Frau hat man früher meist auf Penelope gedeutet, während man sie jetzt als den mehrfach wiederholten Typus einer Grabstatue zu erklären pflegt. Vermutlich eine solche Grabstatue, aber einer jüngeren Kunststufe angehörig, ist die weniger als halblebensgroße, sitzende Frauenstatue (Inv. Nr. 1464), die wie eine in die Rundplastik übersetzte Figur eines Grabreliefs aussieht. Der Kopf Nr. 603 läßt sich wohl als verwandt etwa mit der Hestia Giustiniani (S. 78) und der Wettläuferin (S. 78) zusammenstellen.

Frauenkopf. Berlin Nr. 603.

Noch entschiedener ist der ursprüngliche Zusammenhang für den früher fälschlich Aspasia genannten Kopf Nr. 605 nachzuweisen, der von vorzüglicher Arbeit, die sehr treue Kopie eines ausgezeichneten Originals ist. Die ruhig stehende Gewandfigur Inv. Nr. 1518 wirkt in ihrer gegenwärtigen Erscheinung nicht sehr glücklich. Die Oberfläche ist unansehnlich und fleckig, die Arbeit kein Meisterstück, am wenigsten am Kopf, bei dem der Bildhauer auf sich selbst angewiesen war. Aber die Statue ist sehr merkwürdig. Sie muß auf ein noch im zweiten Jahrhundert n. Chr. in Rom berühmtes Vorbild zurückgehen. Denn der Kopf zeigt das Porträt einer vornehmen Frau aus der Zeit der Antonine, vielleicht Crispina, die sich also in einem Statuentypus aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. porträtieren

ließ. Wie der Kopf ursprünglich aussah, lehrt eben der einzelne Kopf Nr. 605, der nach völlig gesichertem Nachweis von einer anderen, weit besseren Kopie desselben Vorbildes herstammt, wie denn vom Kopf und vom Körper noch mehrere Wiederholungen vorhanden sind. Die Frau, ohne Zweifel eine Göttin, steht in ruhiger, fester Bewegung einfach und schlicht da, reich bekleidet mit dem ionischen Untergewand und dem weiten Himation, das, über den Hinterkopf gezogen und um die linke Schulter geschlagen, auf dem linken Arm aufruht. Der rechte Arm bleibt samt der Hand ganz unter dem Himation verborgen, aber, wie alle Hauptformen des Körpers, klar angegeben und verfolgbar. Das Gesamtmotiv, das durch die Wendung des Kopfes und den vorgestreckten linken Arm sich ein-

Frauenstatue. Berlin Inv. Nr. 1518 mit dem Kopfe Nr. 605.

dringlich ausspricht, ist außerordentlich schön und ausdrucksvoll, durch den einfachen großen Wurf des Gewandes mit den schlichten Flächen und sparsamen Faltenzügen sehr würdig und feierlich. Der Kopf, dessen feine und scharfe Formen etwas Bronzemäßiges haben, entspricht, wie die Statue im ganzen, ungefähr der Kunststufe, aber nicht gerade der Kunstart der Hestia Giustiniani (S. 78).

XI.

Bildwerke im Berliner Museum. Typen des V. Jahrhunderts.

Frauenstatuen aus der Zeit des Phidias und deren Weiterbildungen.

Ungefähr in die Zeit der Phidiasschen Parthenos führt uns die schöne Statue der helmlosen Athena, die in Pergamon zutage kam, einer der bedeutendsten Einzelfunde, die dort gemacht wurden. Doch hat man sie schwerlich mit Recht Phidias selbst oder auch nur seinem engsten Kreise zugeschrieben. Wir sehen die Göttin vor uns in reifer und herber Jungfräulichkeit, stark gebaut mit breiten Schultern und schmalen Hüften. Die Tracht ist die, welche im fünften Jahrhundert die athenischen Künstler ihrer Stadtgöttin zu geben liebten. Der herabfallende Überschlag des langen, ärmellosen, an der rechten Seite offenen Gewandes ist durch den sichtbar werdenden Gürtel verkürzt. Die Ägis ist, entgegen der uns aus den erhaltenen Denkmälern geläufigen Art, wie ein Kreuzband geformt und benutzt, um die Falten des bauschigen Gewandes zusammenzuhalten. Am Kreuzungspunkt der beiden nach unten ausgezackten Ägisriemen heftet ein Gorgoneion sie aufeinander. Beide Ägisbänder sind am unteren Rand mit kleinen, sich ringelnden Schlangen besetzt. Den Gürtel hat sich die Göttin durch zwei Schlangen hergestellt, die sie an den Köpfen und Schwänzen zusammengeknotet hat. Der Kopf war nicht von einem Helme bedeckt, sondern, wie deutliche Spuren lehren, mit einem Schmuckband versehen. Das Gewand läßt die Füße, unter die hohe Sandalen gesetzt sind, frei. Das Gewicht des Körpers ruht hauptsächlich auf dem rechten Bein; das linke ist im Knie gebogen und der Unterschenkel etwas seitlich und rückwärts gerichtet,

Athena aus Pergamon. Im Pergamon-Museum.

so daß nur der vordere Teil des Fußes fest aufgesetzt wird. Der linke Arm hängt nicht lässig und frei herab, sondern zeigt eine Bewegung und Muskelspannung, die auf eine leichte Tätigkeit hindeutet. Vermutlich hat die Hand, wie man auch aus den erhaltenen Fingern und Fingeransätzen schließen darf, einen wohl kurzen Speer gehalten, der schräg nach oben ging, aber freilich bei solcher Handhaltung nicht unmittelbar als Waffe dienen konnte. Vom rechten Arm ist nur der an den Körper fest angedrückte Teil des Oberarms erhalten. Man wird sich denken dürfen, daß der Unterarm nach vorn gebogen war und die Hand ein vielleicht bedeutsames, jedenfalls aber ein für die künstlerische Wirkung des Ganzen sprechendes Beiwerk trug, nach dem hin die Göttin den Kopf senkt und zu blicken scheint. Man hat an einen Helm, an eine Eule oder auch an eine Nike gedacht. Von der gemessenen, feierlichen Ruhe der Parthenos, deren ganzes Standmotiv darauf berechnet ist, die Gestalt der Nike wie für die Ewigkeit bequem und sicher, ohne Schwanken und Beben auf der ausgestreckten rechten Hand zu tragen, weicht unsere Athena sichtlich genug ab. Eine in sich gehaltene unruhige Bewegung geht durch den ganzen Körper. Der linke Arm scheint seine Haltung gerade eben in diesem Augenblick angenommen zu haben, die rechte Schulter steht tiefer als die linke, und wenn man sich die Statue in sich abgeschlossen und vollendet, nur mit dem verlorenen Beiwerk in der linken Hand vervollständigt denken darf, so möchte man ihr am liebsten weder eine schwere Nike, noch den leicht tragbaren toten Helm in die Hand geben, sondern eher die leichte, aber lebendige Eule, auf deren Bewegung die Göttin achtsam hinsieht, ihr unwillkürlich folgend. Indessen hat gerade der Eindruck der lebensvollen Bewegung die Frage wachgerufen, ob wir in der Statue vielleicht nur den Teil einer Gruppe vor uns hätten, also die Göttin etwa dem siegreichen Abenteuer eines ihrer Lieblingshelden zuschauend oder auch selbst handelnd im Gegensatz gegen eine zweite Figur, — eine Frage, die leider ohne Antwort bleibt und vielleicht überhaupt müßig ist. Die Gesamterscheinung ist nicht nur kraftvoll, wie erfüllt von einer innenwohnenden körperlichen Stärke, sondern breit und gedrungen. Das Gewand fällt völlig und breit um den Umriß der Gestalt herab, zumeist an ihrer rechten Seite, und es geht nicht, die Gestalt dadurch scheinbar erhöhend und vergrößernd, über die Füße seitlich und neben ihnen tief und lang auf den Boden herab, wie bei der Parthenos, wenigstens in den uns bekannten sicheren Nachbildungen. In der Vorderansicht erscheint der linke Unterschenkel, ähnlich wie bei manchen älteren

attischen Reliefs, etwas kurz, ein Fehler, der nur durch eine verhältnismäßig hohe Aufstellung weggebracht oder vermindert werden könnte. Auch der ernste, schöne Kopf, bei dem die Anordnung des Haares den Eindruck der Masse auffällig verstärkt, zeigt mit dem Kopf der Phidiasschen Parthenos, soweit wir aus den großen und kleinen Nachbildungen eine Vorstellung gewinnen können, keine wirkliche Ähnlichkeit oder nähere Verwandtschaft. Die Gesichtszüge mit Stirn und Nase in derselben Linie, mit dem kurzen Raum zwischen Nase und Oberlippe, mit dem feinen Mund und feinen Kinn sehen sehr attisch aus, und wenn der Kopf, wie die ganze Gestalt, dem lebenden Modell nachgeschaffen scheint, so schließt sich die Formensprache doch wohl eher der älteren attischen Art an, als der jetzt gewöhnlich als olympisch bezeichneten, die eine der Voraussetzungen für die Kunst des Phidias war.

Die Statue, bei der der Kopf für sich hergestellt und eingesetzt wurde, ist aus einem ausgewählt schönen Block von parischem Marmor gearbeitet. Der Wirkung kamen nicht nur Zutaten aus Bronze, aus der der Kopfschmuck, das Ohrgehänge und wahrscheinlich die beiden Beiwerke in den Händen bestanden, sondern auch die Färbung einzelner Teile zu Hilfe. Nach der Auffindung ließen sich davon noch Reste erkennen, die seitdem sehr verblaßt sind: an den Sandalenrändern ein doppeltes, wellenförmiges Ornament in Rot, Hellblau an der Ägis, an den Schlangen Rot. Auch die Sandalenriemen müssen mit Farbe angegeben gewesen sein, und ebenso haben wir uns das Gorgoneion zu denken. Die ganze Erscheinung der Statue in ihrer künstlerischen Behandlung hat etwas Scharfes, Glänzendes. Die Arbeit ist nicht weich und nicht kleinlich, einfach, aber nicht arm, überaus sicher uud wirkungsvoll, und sie läßt die Vorzüge des schönen Materials sehr fühlbar hervortreten. Dennoch ist wohl mit Recht bemerkt worden, daß die Durchführung nicht ganz auf der Höhe der Erfindung stehe. Die Formgebung der originalen Marmorstatuen aus dem fünften Jahrhundert pflegt unbefangener und lockerer zu sein, als wir sie hier sehen. Jedenfalls fällt es nicht schwer, sich die Statue in Bronze zu denken, so daß wir nicht die erste Schöpfung des erfindenden Künstlers vor uns hätten, sondern eine vorzüglich treue Übersetzung aus Bronze in Marmor. Manches, was uns jetzt sonderbar berührt, möchte sich bei dieser Annahme leichter verstehen lassen. In der im Gesamtton farbigeren und dunkleren Bronze wird z. B. der Eindruck der Breite der ganzen Gestalt, der durch die Völligkeit des Gewandes an ihren Umrissen und besonders durch die Faltenmassen an ihrer

rechten Seite hervorgerufen wird, weniger auffällig gewesen sein, und die scharfe Formgebung muß einheitlicher und glänzender gewirkt haben. Auch die Anordnung des Gewandes in ihren Einzelheiten, die Führung der Faltenrundungen und Faltenzüge mit den auffällig tiefen und engen Faltenhöhlen, die tiefe Unterschneidung, mit der an der Gürtung der untere Teil des Überschlags von dem oberen abgesetzt ist, vielleicht sogar die eigentümliche Form der Ägis entsprechen mehr der besonderen Art und Gewohnheit eines Erzbildners als der des Marmorbildners, der wieder seinerseits sein Werk mit aller Meisterschaft der Marmortechnik ausgeführt hat unter Zuhilfenahme des laufenden Bohrers, ohne den er die langen und engen und tiefen Faltenhöhlen nicht herstellen konnte.

In den Kreis der Phidiasschen Kunst selbst gehört die vielleicht mit Recht als Demeter bezeichnete, überlebensgroße weibliche Gewandfigur Nr. 83. Sie ist die einem späteren Schönheitsideal angenäherte Kopie oder Umbildung desselben Vorbildes, das in treuerer, altertümlicherer Strenge zwei in Cherchel gefundene Statuen wiedergeben, von denen die vollständiger erhaltene hier im Abguß vorhanden ist (Inv. Nr. 2261), so daß sich der Vergleich mit der Berliner Statue bequem bis ins Einzelne durchführen läßt. Beide stimmen in der würdevollen, feierlich-ernsten Erscheinung, in der Gesamtanlage, in dem schönen, kraftvollen Stand der Füße, der Neigung des Kopfes, in der Anordnung des reichen, schweren Gewandes, in allen Hauptzügen und Hauptformen überein. Indem der Bildhauer der Berliner Statue darauf ausging, sein Werk freundlicher, anmutiger und reicher in den Formen zu gestalten, als es seine Vorlage war, hat dies mit der Herbheit zugleich an Kraft und lebensvoller Wahrheit eingebüßt. Die volle Gewandung war längst nicht mehr die Tracht des Lebens, sondern aus den alten Kunstwerken überkommen. Die besondere Natur des Stoffes, die in der Statue von Cherchel noch so wohl fühlbar ist, wirkt nicht mehr nach, die reiche und umständliche Falten- und Linienführung ist schwächlicher, flacher, rundlicher, zerschnittener und kleinlicher geworden, die einheitliche Wirkung gestört. Auch im Kopf ist die Veränderung wahrzunehmen. Der der Statue von Cherchel zeigt in der Vorderansicht wie im Profil einen volleren, festeren Umriß; seine Augen sind runder und kräftiger gezeichnet, die Lippen voller und lebendiger bewegt, die Windungen der Locken reichen weiter in Stirn und Wangen hinein und über die Ohren herab. Im Kopf der Berliner Statue ist die großartige Einfachheit und ungeschminkte, fast wilde Kraft durch eine hoheitvolle Milde

Demeter. Berlin Nr. 83.

des Ausdrucks ersetzt. Keine der beiden Nachbildungen wird die geschlossene, volle Schönheit des Vorbildes wiedergeben, die Statue von Cherchel wird die gesunde Derbheit treuer widerspiegeln, unsere Umbildung hat die Schönheit hervorzuholen und zu steigern versucht und ist damit weiter von den wesentlichen Zügen des Vorbildes abgewichen. Immerhin besitzen wir in dieser mildernden und verfeinernden Spiegelung ein großartiges Werk, das die Anschauung der mannhaften Phidiasschen Frauenstatuen zu vermitteln wohlgeeignet ist. Das Urbild, das wir aus diesen, mit so verschiedenem Sinn ausgeführten Nachbildungen kennen lernen, steht in der Mitte zwischen der Sterope aus dem Ostgiebel des olympischen Zeustempels und den Koren des Erechtheion. Die Demeter des großen, feierlich religiösen eleusinischen Reliefs (Fr.-W. 1182) und die Jungfrauen auf dem Parthenonfries sind bescheidenere, auch nach Absicht und Kunstart, weniger volle, in sich selbst abgeschlossene, ausgereifte, mächtige Gestalten, weniger vom persönlichen Geist eines gewaltigen Künstlers erfüllt, aber doch Zeugnisse derselben reinen und hohen Auffassung der Form, wie sie nur die größten Künstler in sich tragen und aussprechen und ihren Genossen und Nachfolgern als freilich unerreichbares Ziel und Muster vor Augen stellen.

Ursprünglicher und frischer in der Oberfläche, reiner und einfacher in allen Formen als die Statue der Demeter, ist die bei der Auffindung vorläufig und schwerlich mit Recht Hera genannte, aus Pergamon gekommene Frauenstatue, die dort zusammen mit der helmlosen Athena in der Bibliothek aufgestellt war. Wenn sie, wie es scheint, nur die vorzügliche Kopie eines älteren Werkes ist, so zeichnet sie sich durch eine, zumal für die pergamenischen Zeiten, auffällige Stiltreue aus. Unverkennbar ist die Gleichartigkeit der ganzen Behandlung und der Marmorarbeit mit der der Athena, von der doch die ganze Weise der Komposition sichtlich abweicht, und so wird man zum Schlusse gedrängt, daß sie nicht anders zu beurteilen sei, und daß trotz der Meisterschaft der eigentlichen Marmorarbeit, die unsere heutigen Bildhauer gerade bei dieser Statue bewundern, keine im eigentlichsten Sinne originale Arbeit vorliege. Freilich erhebt sie sich weit über das gewöhnliche künstlerische Mittelmaß, und die außerordentliche Schönheit des verwendeten parischen Marmors in seiner lebenswarmen durchsichtigen Klarheit steigert die Wirkung der Bildhauerarbeit auf das glücklichste, wenn auch die äußerste Zartheit und Feinheit der Form nicht erreicht und sicherlich nicht beabsichtigt war.

Frauenstatue aus Pergamon. Im Pergamon-Museum.

In der leicht verfolgbaren Entwicklung der attischen Gewandfiguren bezeichnet die Statue einen etwas vorgerückteren Punkt als die Demeter, aber deutlich eine ältere Stufe als z. B. die Koren vom Erechtheion.

Leider ist der Kopf der Statue ebenso wie der linke Vorderarm, die rechte Hand und der rechte Fuß, verloren. Er war leicht nach ihrer linken Seite geneigt, wo die Hand einst irgend ein bedeutsames Beiwerk hielt. Die rechte Hand hatte den Zipfel des Mäntelchens gefaßt, das den Rücken bedeckt und auf der linken Schulter aufliegt. Der Stand der Füße ist breit und kräftig, der Oberkörper leicht nach links gedreht, die ganze Gestalt in ihrer scheinbaren Ruhe voll Leben und Bewegung, die sich in dem schön geordneten, reich gegliederten Gewand ausdrucksvoll widerspiegelt. Die allgemeine Verwandtschaft mit Figuren auf den Reliefs der Phidiasschen Epoche springt in die Augen. Den unmittelbarsten Vergleich bietet eine in verstümmeltem Zustande auf der athenischen Akropolis zu Tage geförderte Gruppe einer voll bekleideten Frau und eines ängstlich sich an sie schmiegenden Knaben. In dieser Gruppe hat man das literarisch bekannte Weihgeschenk eines Alkamenes wiedererkannt, das die verzweifelte Prokne mit Itys darstellte, den sie zu morden im Begriff ist; in dem Weihenden wird, da Zeit und Kunstart übereinkommen, der Bildhauer Alkamenes, des Phidias Schüler, vermutet, der, wie dergleichen von anderen Künstlern bezeugt ist, ein eigenes Werk der Gottheit dargebracht habe. Die Oberfläche der verstümmelten Gruppe hat gelitten; ihre Vorzüge sind trotzdem wohl erkennbar. Es sind dieselben wie die der pergamenischen Statue; die Durchführung der Gruppe ist nicht so fein und scharf, weniger weit gebracht, mehr durch die Hauptmassen und Hauptzüge wirkend. In jedem Falle aber ist die Übereinstimmung unsererer Statue mit der athenischen Gruppe so groß, daß der Ursprung beider in einer und derselben Künstlerwerkstatt zu suchen ist.

Mit der pergamenischen Statue in der Gesamterscheinung und in der Anordnung des Gewandes nahe verwandt ist die feierliche Frauengestalt Nr. 178. Sie ist im Gegensinne bewegt, hat rechtes Standbein und linkes Spielbein, der linke Arm war erhoben, der rechte gesenkt, der in Gürtung und Überschlag herabfallende Gewandteil geht nicht rechts, sondern links tiefer herab. Von den anderen Unterschieden ist der wichtigste, daß, während bei der pergamener Statue der kleine Mantel von der erhobenen rechten Hand gefaßt in die Höhe gezogen war, hier die beiden Mantelendungen in dicken Falten über beide Schultern vorwärts fallen. Die ganze Haltung ist ruhiger. In

der Bewegung des linken Arms und auch in der Zufügung des langen Szepters wird der Ergänzer das Richtige getroffen haben; etwas zweifelhafter ist die Haltung des rechten Unterarmes und die Schale in der rechten Hand. Mit den beiden Armen fehlt leider auch der antike Kopf. Wir haben ihn uns ähnlich zu denken wie den nicht ganz unbeschädigt erhaltenen Kopf einer Statue im kapitolinischen Museum in Rom, die eine auch in den Einzelheiten vielfach genau übereinstimmende Wiederholung ist. Diese kapitolinische und einige andere mehr oder minder gleichartige Statuen zeigen, daß die Figur auch in der Ausprägung, die in unserer und in der kapitolinischen Statue am besten und deutlichsten vorliegt, beliebt war. Der Typus, wenigstens in den maßgebenden Hauptformen, gehört in dieselbe Epoche der attischen Kunst, auf welche die in der ganzen Haltung und Bewegung so viel individueller erscheinende pergamenische Statue hinweist. Die Arbeit unserer Statue Nr. 178 ist vorzüglich, nur in ihrer Wirkung, am meisten in der Vorderansicht, durch moderne Überarbeitung beeinträchtigt, während der Rücken verschont geblieben ist. Indes steht die Statue nicht nur dadurch der pergamenischen, bei welcher die Oberfläche unberührt ist, nach, sondern die Arbeit selbst kommt der Meisterschaft der pergamenischen Statue in ihrer ungewöhnlichen, kraftvollen Schönheit und Frische nicht gleich.

Die besondere Art der feierlichen Gewandstatuen, wie sie die Epoche des Phidias ausgeprägt und in mannigfachem Wechsel von Stellung und Gewandung ausgebildet hat, haben die nächsten Künstler als einen selbstverständlichen Besitz der attischen Schule übernommen und in vielerlei Veränderungen weitergeführt. In diese Reihe gehört z. B. hinein die Eirene des älteren Kephisodot (Fr.-W. 1210), die man nach dem Eindruck zunächst gewiß älter ansetzen möchte als um 375 v. Chr. Aber noch eine der Gewandfiguren an dem Säulenrelief vom jüngeren ephesischen Artemision, dessen Bau 356 v. Chr. begonnen, zwanzig Jahre später noch nicht ganz vollendet war, folgt in der Anordnung des Gewandes der alten Tradition. Noch in weit späteren Zeiten hat man oft genug auf die berühmten Gewandstatuen des V. Jahrhunderts, die als akademische Musterstücke klassischer Kunst gegolten haben müssen, zurückgegriffen, teils sie unmittelbar nachahmend, teils umbildend, oder auch sie zur Anregung für neue Erfindungen benutzend, so daß es oft nicht möglich ist, die verschiedenen Grade der Abhängigkeit genau zu bestimmen.

In diesem Zusammenhang ist zu nennen die Gruppe der Isis-Tyche und des Harpokrates Nr. 60a. Die Göttin,

Frauenstatue. Berlin Nr. 178.

welche, hoch aufgerichtet, ruhig dasteht, hatte ein Füllhorn in dem linken Arm; am rechten Arm sieht man den Rest der sich um ihn ringelnden Schlange. Die rechte Hand wird eines der Attribute der Isis gehalten haben, und der Kopf war mit einem sie bezeichnenden Schmuck versehen. Der Knabe Harpokrates, der wie ein Eros geflügelt ist, sitzt, zwei Mohnstengel in der linken Hand haltend und schlafend, auf erhöhtem Felsboden zur Rechten der Hauptfigur. In der Stellung wie in der Anordnung des Gewandes, das auf der rechten Seite offen und dessen Überschlag gegürtet ist, erinnert die Gestalt der Isis-Tyche an die Phidiassche Parthenos. Doch ist diese nicht unmittelbar benutzt, sondern die Isis-Tyche unserer Gruppe ist, wie auch das schräg über die Brust gehende Band wahrscheinlich macht, einer Artemisstatue nachgebildet, die ihrerseits der Parthenos verwandt und vermutlich in Anlehnung an sie geschaffen war. Von der Hauptfigur unserer Gruppe sind mehrere als Einzelstatuen gearbeitete Wiederholungen vorhanden, die auf die Beliebtheit des Vorbildes schließen lassen.

Auch der Knabe Harpokrates kommt als Einzelfigur ganz gleichartig wie in unserer Gruppe vor. Zum Beispiel bietet eine in der Gesamterscheinung ganz übereinstimmende Darstellung die freilich sehr schlecht gearbeitete Statuette Nr. 169; nur ist hier Harpokrates nicht geflügelt, seine Augen sind offener, und er hält in der linken Hand nicht Mohnstengel, sondern das Füllhorn, das in der Gruppe der Isis-Tyche gegeben ist. Für die Gruppe sind demnach zwei bereits vorhandene Einzeltypen benutzt und die Zusammenstellung hat gefallen. Wenigstens ist auch von der Gruppe als Ganzes eine Wiederholung, die sich früher im Palast Sciarra in Rom befand, vorhanden, bei der indes der Gewandüberschlag der Isis-Tyche nicht gegürtet und der Knabe Harpokrates auf der anderen Seite der Hauptfigur angebracht ist. Übrigens läßt gerade der Vergleich der Harpokratesstatuette Nr. 169 mit dem der Gruppe Nr. 60a die Schönheit und Frische der Arbeit, welche die Gruppe auszeichnet, sehr lebhaft empfinden.

Zunächst anzuschließen ist die Statue Nr. 60. Sie ist als Artemis durch den Köcher bezeichnet, von dem der größere Teil antik ist. Sie kommt in Anordnung und Gewand im ganzen mit der Hauptfigur der Gruppe Nr. 60a überein, nur ist der Überschlag nicht gegürtet, und die Bewegung der Arme — die samt dem Kopf modern sind — war verschieden.

Den Überschlag umgürtet zeigt auch die Statue Nr. 72, welche Athena mit dem kleinen Erichthonios darstellt. An

der Hauptfigur sind — und nicht gut — hauptsächlich der Kopf, der ganze rechte Arm und der linke Unterarm ergänzt, an dem Knäbchen der ganze Oberkörper; doch ist genug erhalten, um Sinn und Deutung des Ganzen sicherzustellen, und die Gruppe ist lehrreich für die Art und den Grad der Selbständigkeit, mit der spätere Bildhauer überkommene Vorbilder umbildeten und veränderten. In unverkennbarem engsten Zusammenhang mit unserer Gruppe steht eine aus Kreta in den Louvre gekommene Statue. Aber hier ist das rechte Bein das Standbein, das linke das Spielbein, die Ägis ist ungeteilt zur Seite geschoben, und in ihr hält die Göttin nicht den kleinen Erichthonios, sondern einen Kasten, aus dem Kopf und Hals einer Schlange hervorragt, also des nach dem attischen Mythus in die Schlange verwandelten Erichthonios. Die Statue zeichnet sich durch die nicht weit geführte, aber lebendige und frische Arbeit und im Gesamtmotiv durch die natürliche reizvolle und einheitliche Bewegung aus. Sie ist dadurch unserer Gruppe Nr. 72 weit überlegen, deren Formgebung kopistenmäßig trocken ist, und die noch obendrein durch moderne Ergänzung und Überarbeitung gelitten hat. Auch wenn wir sie geschickter ergänzt denken, bleibt sie der fein bewegten Pariser Statue gegenüber von einer steifen Feierlichkeit und die andeutende Symbolik des attischen

Isis-Tyche. Berlin Nr. 60 a.

Mythus ist zu derber Deutlichkeit umgewandelt. Den verlorenen antiken Kopf wird man sich, nach Anleitung der Pariser Statue, bei der er erhalten ist, etwa im Typus unseres Athenakopfes Nr. 77 denken dürfen.

Die stark ergänzte weibliche Gewandstatue Nr. 593 zeigt den lang herabgehenden Chiton ungewöhnlich tief gegürtet. Das Obergewand war von hinten her über den Kopf gezogen und fällt am Rücken, auch die linke Schulter und den linken Arm bedeckend, tief herab. Von dem Reiz griechischer Kunst und Art ist in dem geringen Kopistenwerk nicht viel übrig geblieben. Wie ein Gegenstück dazu sieht aus die an derselben Fundstelle, bei Frascati, gefundene Statue des Apoll als Kitharoden Nr. 49, die nach der Anordnung des Gewandes und auch nach der Stellung in die besprochene Reihe gehört.

Frauenstatue. Berlin Nr. 582.

Unmittelbarer führt auf die Muster des fünften Jahrhunderts zurück die durch ihre besondere und reiche Gewandung auffällige Statue Nr. 582. Der Kopf ist alt und zugehörig; die ungeschickten Ergänzungen der Arme sind wieder entfernt worden. Die Figur kommt mehrfach übereinstimmend oder ganz ähnlich vor, wie es scheint kein einziges Mal als Athena, während der Typus mit dem eigentümlichen, für Athena passenden und an Athenastatuen angewendeten Wurf des Mantels für diese Göttin geschaffen zu sein scheint. Bei einer Statue in der Münchener Glyptothek ist der Typus zur Darstellung einer Römerin verwandt worden, und zwar als Ceres oder Proserpina, wie die erhaltenen Ähren in der linken Hand anzeigen.

Eine originale Arbeit, wohl noch aus dem V. Jahrhundert, ist der Torso einer bekleideten männlichen Figur Nr. 526, der als Gewandstatue den Frauenstatuen hier angereiht werden mag. Stellung und Behandlung weicht von der gewöhnlichen attischen Art ab und kann als Beispiel für die besondere, aus kleinasiatischen Skulpturen bekannte Weise gelten.

In ähnlichem Verhältnis wie die zuletzt genannten Statuen steht zur Kunst des fünften Jahrhunderts auch eine Anzahl weiblicher Köpfe, die verlorenen Statuen ungefähr gleicher Art angehört haben mögen. Den schönen strengen Typus der sog. Hera Farnese (Fr.-W. 500) vergegenwärtigt die geringe und nicht gut erhaltene Replik Nr. 179 leider nur sehr unvollkommen (S. 136), nicht viel besser Nr. 79 den Kopf der Athena von Velletri (Fr.-W. 1434). Nr. 77 wiederholt den Typus des Kopfes, der in der Athena Giustiniani (Fr.-W. 1436) und ähnlich in der S. 157 erwähnten Pariser Athena mit der Erichthoniosschlange vorliegt; in der Art dieser Statuen hat man sich also auch die Figur, von der unser Kopf herrührt, zu denken.

Typen des V. Jahrhunderts liegen zugrunde den Köpfen Nr. 330, 608, 611, ohne daß wir noch Anhaltspunkte besäßen, nach denen wir uns die ganzen Figuren, für die die Typen geschaffen waren, vergegenwärtigen könnten. Der schlecht erhaltene Kopf Nr. 330 scheint überhaupt nicht zu einer Statue, sondern zu einer Hermenbüste gehört zu haben; doch braucht, was von diesem Exemplar gilt, nicht auch für sein Vorbild zuzutreffen. Der bedeutendste und dem Charakter des V. Jahrhunderts treueste, zugleich auch der am besten erhaltene unter dieser Gruppe ist der weit überlebensgroße Kopf Nr. 608, dem Kopf der Aphrodite im eng an den Körper angeschmiegten Gewand (Fr.-W. 1208) nahe verwandt. Er stammt sicher von der Statue einer Göttin, in die er als besonders gearbeitetes Stück eingesetzt war, wie die Zurichtung noch deutlich erkennen läßt. Dagegen gehörte vielleicht menschlichem Kreise das Vorbild des schlecht erhaltenen und schlecht gearbeiteten Kopfes Nr. 611 an, dessen Haar mit einer Haube bedeckt ist.

XII.

Bildwerke im Berliner Museum. Typen des V. Jahrhunderts.

Darstellungen von Jünglingen und Männern.

Der Jünglingskopf Nr. 540 ist durch den feinen, in der strengen Formgebung sehr anmutigen archaischen Typus anziehend. In seinem jetzigen Zustand erscheint er zunächst wie eine Kopie nach einem sehr guten Original, aber er gewinnt bei jeder neuen Betrachtung und ist wohl nicht die Kopie eines alten Werkes, sondern eine originale Arbeit, die mehr als durch Verwitterung durch die bei der modernen Ergänzung vorgenommene Überarbeitung gelitten hat, bei der auch die Augensterne eingetieft worden sind. Der Kopf, der einer stehenden Statue angehört haben wird, ist etwas älter als der im weiblichen Kopf Nr. 603 (S. 142f.) erhaltene Typus.

Freiere und vollere Formen lassen auch für ihr erstes Vorbild die in der Anordnung der Haartracht mit Nr. 540 ähnlichen Köpfe Nr. 541 und 542 erkennen, von denen der letztere nicht erst vom modernen Ergänzer, sondern schon vom antiken Bildhauer in Hermenform gebracht worden ist. Es sind späte und geringe Kopien nach einer im Altertum berühmten und beliebten Statue eines stehenden nackten Apoll von mächtigen, kraftvollen Formen, die um die Mitte des V. Jahrhunderts entstanden sein mag (Fr.-W. 219). Unmittelbar gibt den Eindruck griechischer Arbeit ein kleiner Bronzekopf im Antiquarium, der im Typus den Skulpturen vom Zeustempel in Olympia nahe steht.

Etwa dem weiblichen Kopf Nr. 605 (S. 142f.) läßt sich der Jünglingskopf Nr. 547 an die Seite stellen, doch hat er durch die Ergänzung und die Überarbeitung im Gesicht so sehr gelitten, daß der Eindruck der altgriechischen zier-

lichen Strenge fast nur noch in der Behandlung des Haares zur Geltung kömmt.

Bei dem schönen jugendlichen Herakleskopf Nr. 188 muß man sich die störenden Ergänzungen wegdenken. Nicht nur die Nase und ein Flicken am Kinn sind modern, sondern samt dem Hals die ganze Büste mit ihrem zusammengeknoteten Löwenfell, von dem nur das schön gearbeitete Vorderteil des Löwenkopfes und das Stück der Mähne bis herab zum linken Ohr des Herakles antik ist; der größte Teil des Löwennackens und die herabfallenden Seitenstücke sind schlecht ergänzt. Nicht einmal in der Anordnung des Löwenfells hat der Ergänzer das Richtige getroffen, Denn dies wird doch wohl enger an dem nicht im einzelnen ausgearbeiteten rechten Ohr herabgegangen sein. Der uns in dieser sorgfältigen Nachbildung erhaltene Herakleskopf mit dem wie ein Helm aufgestülptenLöwenfell steht auf derselben Kunststufe wie der Hermes Ludovisi. Bei einer gewissen Gleichartigkeit der Anordnung, der Ähnlichkeit der Gesichtsbildung und der in die Schläfen herabreichenden, eng anliegenden, rundlichen kleinen Locken ist die Verwandtschaft vielleicht noch enger als nur die der gleichen Kunststufe.

Jünglingskopf. Berlin Nr. 540.

Als Ganzes erhalten — wenn auch nicht in allen Teilen vollständig — ist die nur 85 cm hohe Statuette Nr. 468. Sie wiederholt im Kleinen einen Athletentypus aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, und entspricht in ihrer Haltung im Gegensinne ziemlich genau der Albanischen Statue (Fr.-W. 225), als deren Bildhauer sich Stephanos, der Schüler des Pasiteles, nennt, und den übereinstimmenden Figuren in der Neapler und der Pariser Gruppe, die man früher für Orest und Elektra und für Orest und

Pylades erklärte. Bei unserer Statuette ist der altgriechische Typus, der bei der Figur des Stephanos und den anderen Exemplaren so stark hervortritt, nur im allgemeinen bewahrt, in der Ausführung verflüchtigt.

Besser läßt sich das echt Griechische in dem schönen Torso Nr. 509 erkennen. In der Größe, in der Stellung, in den Hauptmaßen kommt er mit der Statue des Stephanos überein und zeigt zum Teil noch dieselben ausgesprochen altertümlichen Züge, in dem hohlen Rükken, den hohen Schultern, dem flachen Bauch. Im ganzen ist die sehr meisterhafte Durchbildung aller Formen freier und lebendiger. Stephanos, in dessen Werk übrigens der unleugbare Eindruck einer gewissen Disharmonie zum Teil wenigstens auf Rechnung des modernen Ergänzers und Überarbeiters kommt, hat sein Vorbild treuer und ängstlicher, das Archaische sorgfältig bewahrend, nachgebildet, der Bildhauer unseres Torso freier, mit größerem Können, im Sinne einer weiter fortgeschrittenen Kunst, wenn nicht etwa sein Vorbild selbst bereits eine solche Fortbildung war.

Jünglingskopf. Berlin Nr. 479.

Auf gute Typen von athletischen Siegerstatuen des fünften Jahrhunderts weisen eine Reihe von Köpfen zurück, in verschiedenen Abstufungen von Treue und Fortbildung, von Anlehnung, Anklang und dekorativer Benutzung, von sorgfältiger und oberflächlicher, guter und geringer Arbeit, leider auch von guter und schlechter Erhaltung und Schädigung durch moderne Ergänzung und Überarbeitung. Zu Myron sind zu stellen Nr. 474, 472, 473, zu Polyklet Nr. 475, 478, wohl auch die Doppelhermen Nr. 476 und 477. Weit besser und anziehender ist der schöne langlockige Kopf Nr. 479, der schwerlich dem polykletischen Typus anzureihen ist, vielmehr auf ein vorzügliches attisches Original

zurückzugehen scheint. Er zeigt einige Verwandtschaft mit der berühmten Statue des sog. Ares oder Achill Borghese (Fr.-W. 1298), in der man einen Sieger im Waffenlauf vermuten könnte.

Der nach seiner Linken geneigte Kopf Nr. 546 gehört wohl zu der meist fälschlich auf Narkissos bezogenen Statuenreihe, für die bisher alle mythologischen Deutungsversuche versagt haben. Die vielen Repliken, unter denen Nr. 223 als besonders gut hervorzuheben ist, werden wohl eher ein nicht mythologisches Vorbild, etwa eine berühmte und beliebte Siegerstatue, wiedergeben. Das rhythmisch geschlossene, in scheinbarer Ruhe unruhige Motiv weist auf eine geistesverwandte Fortbildung der myronischen Art, die sich, mindestens im Gesamtmotiv von Polyklet und seinen Nachfolgern sehr scharf absondert.

Jünglingsstatue. Berlin Nr. 223.

Noch aus dem Ausgang des V. Jahrhunderts stammt die berühmte Saburoffsche Bronzestatue Nr. 1, der leider der Kopf fehlt. Man erkennt noch, daß von dem Kopf seitlich lange Einzellocken auf die Schultern herabfielen. Der Knabe, in dem man einen für die Entstehungszeit nicht glaubhaften Apoll, Triptolemos und einen sterblichen Knaben vermutet hat, steht in schön bewegter, aber überaus einfacher und schlichter Haltung, die linke Hand gesenkt, die Rechte etwas erhoben und vorgestreckt, da. Gewiß die Rechte, vielleicht auch die Linke hielten irgend ein angemessenes Attribut. Der schlichten Haltung entspricht die sehr einheitliche meisterhafte Formgebung, die in ihrer

schlichten Natürlichkeit von allem Typischen und Aufdringlichen gleich weit entfernt ist.

Die Nachwirkungen der großen Muster aus der Epoche des Phidias, ihre Ausbildung, Umbildung und Ausnutzung, die Anregungen, die noch spät von ihnen ausgegangen sind, lassen sich in den langen Reihen der weiblichen Gewandstatuen verfolgen (s. S. 149 ff.). Schwerer ist dies, wie auch bei manchen einzelnen Götterköpfen, bei den männlichen Götterstatuen. Denn hier drängt sich besonders deutlich die Erkenntnis auf, wie die späten Bildhauer, von denen die große Masse des Erhaltenen herrührt, ihre Vorbilder selten rein wiedergegeben oder einfach weitergebildet haben, sondern Typen und Motive, sogar Vortragsweisen der verschiedensten benutzt und vermischt und in ihre stilistischen und Werkstattgewohnheiten übersetzt haben. Solche Statuen wirken für uns nur als Dekorationsfiguren und werden meist auch nur als solche gemeint gewesen sein. In manchen Zeus- und Asklepiosstatuen und -köpfen läßt sich die Grundlage aus der Höhe des V. Jahrhunderts noch erkennen oder vermuten. So bei dem bärtigen Götterkopf Nr. 158, bei den Statuen Nr. 68 und 69, wohl auch noch bei der sehr stark restaurierten Nr. 290. Im Gegensatz dazu zeigt der überlebensgroße bärtige Kopf Inv. Nr. 1502, der in moder-

Bronzestatue eines Jünglings. Berlin Nr. 1.

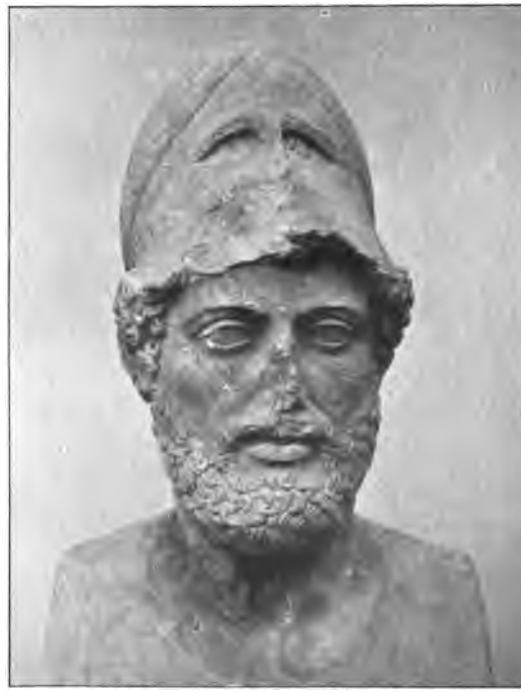
ner Zeit mit der dabei stark abgeflachten Brust aus einer Statue oder vielmehr vermutlich aus einem Statuenrest heraus- und zu einer Büste zurechtgeschnitten worden ist, die echte und unverfälschte Formgebung des V. Jahrhunderts. Auffällig ist die Verwandtschaft mit dem Kopfe der

Kopf des Zeus. Berlin Inv. Nr. 1502.

Statue des sog. Münchener Königs, vermutlich eines Zeus (Fr.-W. 480), mit dem er auch einzelne individuelle Züge, wie das lange Stück zwischen Nase und Oberlippe, gemein hat, die früher für die Münchener Statue ein Porträt voraussetzen ließen. Der Berliner Kopf ist freier und marmormäßiger gebildet und darf wohl für eine originale Arbeit gelten.

Von den Porträtköpfen in unserer Sammlung zeigt vor allem der des Perikles (Inv. Nr. 1530) sehr deutlich das

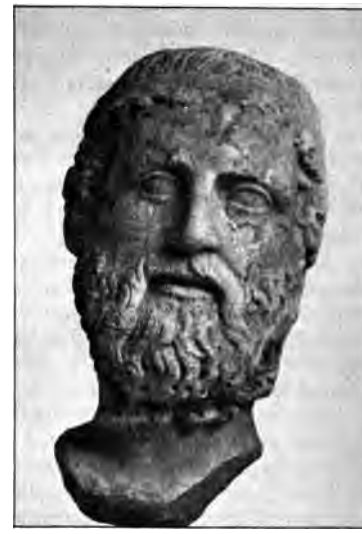
Gepräge des V. Jahrhunderts, auch in den fast noch archaischen, festen und knappen Einzelheiten der Formen. Er ist darin dem Bronzeoriginal des Kresilas, das auf der athenischen Akropolis aufgestellt war, treuer als die beiden inschriftlich bezeichneten Periklesbildnisse im Vatikan und in London, von denen das vatikanische den festesten und



Kopf des Perikles. Berlin Inv. Nr. 1530.

charaktervollsten Eindruck macht, das Londoner die bewegte Kopfhaltung des statuarischen Vorbildes bewahrt hat und sich durch den freien Schwung der Auffassung auszeichnet. Ebenso gibt der Anakreonkopf (Inv. Nr. 1455) den Charakter des fünften Jahrhunderts treu wieder, und es läßt sich auch noch eine, freilich in den Formen gerade des Gesichts deutlich modernisierende Nachbildung der stehenden leierspielenden Statue nachweisen (Fr.-W. 1305), von der der Berliner Kopf und seine Repliken den Ursprung nahmen. Auch sie war eine auf der athenischen

Burg aufgestellte Bronzefigur. Von einer Porträtherme des Themistokles besitzen wir nur den Schaft mit der Inschrift Nr. 311. Der zugehörige Kopf fehlt und ist durch einen fremden Kopf ersetzt worden, der einen unbekannten attischen Strategen aus dem V. Jahrhundert, wenn auch in etwas freieren Formen, wiedergibt. Das Bildnis des Themistokles ist bisher noch nicht nachgewiesen. Von anderen Bildnissen berühmter Persönlichkeiten des V. Jahrhunderts sind zu nennen Herodot Nr. 295, Sophokles Nr. 296, Euripides Nr. 297, Sokrates Nr. 298 und in den Doppelhermen Nr. 299 mit Plato (?) und Nr. 391 mit Seneca. Das schöne und charakteristische Porträt des Euripides hat seine Grundlage ohne Zweifel in einem zeitgenössischen Bildnis. Dasselbe ist der Fall bei den sicheren Porträts des Sophokles, wenn auch gerade die berühmteste Bildnisstatue (Fr.-W. 1307) den Kopf in einer neuen Ausprägung gibt. Der hier vorhandene Kopf Nr. 296 ist von derber, fast roher Arbeit, so daß sogar Zweifel geäußert sind, ob er richtig benannt sei.



Kopf des Anakreon. Berlin Inv. Nr. 1455.

Das Bildnis des Herodot ist vermutlich aus einer ihn mit Thukydides vereinigenden Doppelherme genommen. In seinen Zügen führt nichts auf die Formgebung des V. Jahrhunderts zurück. Vielmehr ist die Auffassung die aus anderen Porträts bekannte, die ihren Ursprung im IV. Jahrhundert haben, und es darf bezweifelt werden, ob ein aus seinen Lebzeiten stammendes Bildnis des Herodot, wenn es ein solches überhaupt gab, in späteren Zeiten allgemein bekannt und zugänglich war. Sokrates wird bei seinen Lebzeiten nicht unporträtiert geblieben sein, doch scheinen die von einander stark abweichenden Bildnisse, die uns erhalten sind, erst nach seinem Tode ausgeprägt zu sein. Keine gute Arbeit, aber durch die antike Inschrift wertvoll ist der Kopf an der Doppelherme Nr. 391.

Bereits in den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts macht sich eine von der früheren abweichende

Art zu porträtieren geltend. Im Gegensatz zu der Porträtkunst des Kresilas und seiner Genossen, die das Typische der Erscheinung hervorkehrte, ging man auf den starken Schein einer individuellen Charakteristik und des individuellen Lebens aus, und auf diesem Wege sind die Bildner im vierten Jahrhundert weiter geschritten, so daß keine scharfe Grenze zu ziehen ist. Die Bildnisse von Persönlichkeiten aus dem Ende des fünften und der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts sind oft sehr nahe verwandt; auch ältere Bildnisse sind in der neuen Weise umgebildet worden, und nur selten, wie bei der Statue des Sophokles, ist eine Idealisierung der überlieferten Züge, nicht in der Weise des Kresilas, aber in ähnlichem Sinn mit neuen Kunstmitteln vorgenommen worden. Manche Köpfe des Sophokles stehen denen des Plato, die doch auf zeitgenössischen Porträts beruhen, so nahe, daß man schwanken konnte, welcher von beiden gemeint sei. Die Herme in unserem Museum Nr. 300 ist das einzige inschriftlich bezeichnete Bildnis des Plato und deshalb wertvoll, leider ein sehr spätes, geringes, rohes Werk. Dagegen ist von hoher, charaktervoller Schönheit und trefflicher Arbeit der Kopf Nr. 317, in dem Aristipp vermutet worden ist. Ihm läßt sich als in Auffassung und Arbeit verwandt die nicht benennbare Porträtherme Nr. 316 zur Seite stellen. Die besondere, im Beginn des vierten Jahrhunderts ausgeprägte Art der auf scharfe und lebensvolle Charakteristik ausgehenden Auffassung ist gerade für die Bildnisse von Dichtern, Philosophen, Historikern, Rednern, überhaupt Schriftstellern, festgehalten worden und taucht in vereinzelten Versuchen noch sehr spät wieder auf. Wir kennen sie aus römischen Kopien, die meist zur Ausschmückung von Bibliotheken gedient haben mögen, wie sie durch literarisches Interesse hervorgerufen sind. Aus unserer Sammlung sind der Art Nr. 313, 319, 321, 322. Gemeinsam ist vielen Porträts dieser großen Gruppe ein trübes, grämliches Aussehen, das aus dem Versuch, Gedankenarbeit und Konzentration durch die Falten auf der Stirn auszudrücken, herausgekommen ist. Von Anfang an waren innerhalb der gleichen Richtung die Leistungen nicht gleich. Bei den Kopien, bei denen die Ateliergewohnheiten stark mitsprechen, ist oft eine gewisse Konvention und gleichartige äußerliche Mache auffällig, so sehr, daß man nicht immer weiß, ob ein und dieselbe oder verschiedene Personen vorgestellt sein sollen. Ein entschiedener Wandel der Auffassung tritt auch für die Porträts etwa um die Mitte des IV. Jahrhunderts ein.

XIII.

Bildwerke im Berliner Museum.

V. Jahrhundert.

Reliefs in der Art des Parthenonfrieses.

Eine so reiche und umfassende bildnerische Tätigkeit, wie sie bei dem plastischen Schmuck des Parthenon angewandt wurde und sich bewährte, konnte nicht stattfinden ohne weitausgreifende Wirkung nicht nur auf die Bildhauer und Steinmetzen, die, selbst dabei beschäftigt, ihre besondere Schulung empfingen, sondern ganz allgemein durch die vor Augen gestellten Leistungen und Vorbilder. Vor allem in Athen, aber auch in anderen griechischen Werkstätten, bewegen sich die Bildhauer und Steinmetzen auf den durch die Parthenonskulpturen eröffneten und vorgezeichneten Bahnen wie auf einer gesicherten und bequemen Straße. Für mehrere Menschenalter, bis in die Mitte des IV. Jahrhunderts, trägt die Masse der erhaltenen Votiv- und Grabreliefs das Gepräge der am Parthenon erprobten und erlernten Kunstweise, sowohl im stilistischen Ideal und der allgemeinen Auffassung der Formen, wie in den besonderen Gewohnheiten der Darstellung und Technik. Fast alle diese Reliefs, mögen sie hoch oder flach gearbeitet sein, lassen sich in irgendwelche nähere oder fernere Beziehung zu den Parthenonskulpturen bringen und zu deren Erläuterung benutzen, und auch deutliche Anklänge an die vollendete Reliefkunst des Parthenonfrieses sind nicht ganz selten.

Unter den Skulpturen in den Königlichen Museen ist dem Parthenonfries am nächsten verwandt das in Brygindara auf Rhodos gefundene, in pentelischem Marmor gearbeitete schöne Votivrelief Inv. Nr. 1545, dessen Deutung durch eine ganz gleichartige mit Inschriften versehene Reliefdarstellung in Athen gegeben ist. Vier lustig vorwärts-

sprengende Pferde ziehen den Wagen, in dem ein Jüngling und eine Frau stehen. Die Frau hält sich mit der rechten Hand am Rand des Wagenkorbs fest; mit der vor die Brust geführten Linken faßt sie das Obergewand an, wohl damit es in der stürmischen Fahrt nicht rückwärts fliege, aber in einer an sich verständlichen, schüchtern frauenhaften Geste, wie die ganze Figur überaus anmutig und ausdrucksvoll bewegt ist. Man erkennt noch deutlich, wie sie, ebenso wie der Jüngling neben ihr, in den Knien leicht eingeknickt steht, um die Stöße des rollenden Wagens elastisch aufzufangen. Der Körper ist zurückgenommen, der vom Obergewand breit eingerahmte Kopf vorgeneigt. Das Obergewand, das in starken Faltenzügen angegeben ist, fällt

Weihrelief aus Rhodos. Berlin Inv. Nr. 1545.

vom Hinterkopf über den Rücken herab, ist um den Unterkörper herumgeschlagen und im Endstück über den linken Unterarm herumgelegt, wo es mit der übrigen flatternden Faltenmasse zusammentrifft. Aus dem Obergewand heraus tritt der rechte Arm mit Hals, rechter Brust und einem Teil des Leibs. Das Untergewand ist von feinerem Stoff und schmiegt sich den Formen des Körpers eng an. Nicht nur am Wagenrand findet die Frau einen Halt, der kraftvolle Jüngling neben ihr hat, sie umarmend und stützend, seine linke Hand sorglich um ihre linke Schulter gelegt. Mit der Rechten hält er die Zügel des Viergespanns, den Kopf wendet er der Gefährtin zu. Der Jüngling ist mit einem dünnfaltigen Untergewand bekleidet, das Hals und Arme freiläßt, und mit einem kurzen Mantel, dessen Zipfel über

den rechten Arm geschlungen ist. Links am Ende vor den Pferden steht ein bärtiger Mann ruhig da, in langem Mantel, der den rechten Arm und die rechte Brust frei läßt, also in der Tracht, die uns aus attischen Werken aller Art geläufig ist. Das Mantelende hängt über dem linken Handgelenk. Die Finger der linken Hand sind gebogen, als ob sie etwas faßten. Vermutlich war ein Zweig in den Grund gemalt, wie die Zügel und vielleicht ein Teil der Anschirrung der Pferde und andere Einzelheiten mit Farbe angegeben oder verdeutlicht gewesen sein werden, und der Grund natürlich farbig, der gewöhnlichen Übung gemäß blau, zu denken ist. Die rechte Hand erhebt der Mann anbetend. Seine Gesichtszüge sehen porträthaft aus. In der ganzen Erscheinung entspricht er durchaus den anbetenden Gestalten der Weihenden, wie wir sie auf den Votivreliefs zu sehen gewohnt sind. Darin darf das Größenverhältnis nicht irre machen, da doch die Anbetenden den Göttern und Heroen gegenüber in auffälligerer Weise kleiner gebildet zu sein pflegen. Freilich ist er tatsächlich von ungefähr gleicher Größe wie die beiden Figuren auf dem Wagen. Aber diese stehen erhöht und reichen mit ihren Köpfen bis dicht unter den Reliefrand, während der Kopf des anbetenden Mannes, dessen Füße auf dem Erdboden stehen, einen beträchtlichen leeren Raum über sich hat. Seine Gestalt ist bescheiden und wie nebensächlich in die Ecke gedrückt und tritt an Masse völlig zurück gegenüber dem breit und frei entwickelten Viergespann und der breiten, hochragenden Gruppe auf dem Wagen. Auf dem athenischen Relief wird der Wagen von Hermes geführt, der Jüngling auf dem Wagen ist als Echelos, die Frau als Basile bezeichnet. Demnach ist auch auf unserem Relief die in der Form der Brautentführung gegebene Theophanie eines religiös verehrten Paares zu erkennen, das nicht den Namen nach, die vielfach gewechselt haben mögen, aber dem Sinne nach Hades und Persephone entspricht.

Das in Oropos gefundene Votivrelief für einen Wagensieg (Nr. 725) ist eins unter ähnlichen. Die Oberfläche zeigt die ursprüngliche Frische und die schöne gelblichrötliche Patina, die der pentelische Marmor, der griechischen Luft ausgesetzt, anzunehmen pflegt. Die Komposition ist etwas äußerlich und handwerksmäßig nach den Mustern gemodelt, die der Parthenonfries und andere uns nicht erhaltene Werke der großen Kunst auch Bildhauern von weniger hohem Rang darboten. Das nicht ins Feine, doch mit sicherer Gewandtheit ausgeführte Relief ist durch den ausgesprochen attischen und Zeitcharakter anziehend und wertvoll. Den attischen Pferdetypus veranschaulicht gut

das Bruchstück eines großen Grabreliefs Nr. 742, in dem, wie in dem Dexileosrelief (Fr.-W. 1005), der Verstorbene zu Pferd als Sieger über einen am Boden hilflos zusammengesunkenen Feind vorgeführt war. Mit den Reitern des Parthenonfrieses ist der Reiter auf dem Relief aus Cumä Nr. 805 zu vergleichen, wie die übrigen Gestalten dieses Reliefs manche Ähnlichkeiten mit den stehenden und gehenden Figuren am Fries darbieten. An die stehenden Männer am Ostfries erinnert das Votivrelief aus Megara Nr. 729, an die sitzenden Göttinnen ebendort, freilich weiter entfernt, die sitzende Frau Nr. 941. Mit den in ihre Ge-

Weihrelief aus Cumä. Berlin Nr. 805.

wänder eingewickelten Jünglingen am Nordfries sind die beiden stehenden Mädchen auf dem feinen, vom Vorgebirge Hieron am Bosporos gekommenen Relief Nr. 945 verwandt.

Unter den zuletzt angeführten Reliefs stellt das aus Cumä (Nr. 805) die Verehrung eines heroisierten Toten dar. Dieser ist als Reiter gedacht und durch die Schlange, die sich aus einer fensterartigen Öffnung herausgewunden hat, genauer bezeichnet. Im Range am nächsten ist die hinter ihm feierlich dastehende Frau, die zum Teil vom Pferde verdeckt ist. Dem Paare gegenüber steht, in kleinerem Maßstab und durch die verschiedenen Größen in ihren Altersstufen bezeichnet, die eng gedrängte Schar der zur Anbetung herangeschrittenen überlebenden Angehörigen. Über diesen sieht man oben die Waffen des Verstorbenen. Das Pferd springt mit den Hinterfüßen ungleich vom Boden ab, nach

der richtigen Beobachtung der Natur, wie sie auf dem Parthenonfries durchgehend festgehalten ist. Freilich kommt das Pferd in Form und Bewegung der Schönheit und dem feurigen Leben nicht gleich, die wir an den Pferden des Parthenonfrieses bewundern, wie das ganze Relief in der Gesamterscheinung und in allen Einzelheiten nicht nur die Ähnlichkeiten, sondern das geringere Kunstvermögen deutlich genug offenbart. In Geist und Sinn attischer ist das bescheidene kleine Votivrelief aus Megara (Nr. 729), und beide übertrifft durch feine Empfindung und Zartheit der Formgebung das leider nicht vollständig erhaltene Flachrelief vom Bosporos (Nr. 945). Zwei Mädchen sitzen sich, in irgendeinem Spiel begriffen, gegenüber. Die eine mißt mit der Hand ein Maß auf einem Stock ab. Zwei Genossinnen sehen aufmerksam zu. Die Gestalt einer dritten Zuschauerin, die links am Ende der rechts stehenden entsprochen haben muß, fehlt ganz und gar.

Spielende Mädchen. Relief vom Bosporos. Berlin Nr. 945.

Auf dem Reliefbruchstück Nr. 941 scheint die sitzende Frau eine Göttin, vielleicht eine Berggöttin zu sein. Die neben ihr angebrachten Tiere, ein Hund und ein nicht bestimmt erkennbares größeres Tier, dessen Kopf fehlt, wie es scheint, ein Rind oder eine Kuh, geben keinen ausreichenden Anhalt, um sie zu benennen, und von dem ursprünglichen Ganzen, das noch andere Figuren enthalten haben wird, fehlt zu viel, um eine Deutung zu gestatten. — Auch das unscheinbare Reliefbruchstück mit dem Rest einer sitzenden männlichen Figur Nr. 946 läßt sich zum Vergleich mit den sitzenden Göttern des Parthenonfrieses anführen. Und endlich ist noch das kleine Relief Nr. 944 zu nennen, nicht als stilistisch bedeutende oder hervorstechende

Arbeit, sondern weil der adorierend dargestellte Priester, der in der linken Hand ein Opfermesser hält, dieselbe Tracht, den einfachen langen Chiton, anhat, wie die priesterliche Gestalt in der viel gedeuteten Mittelszene am Parthenonostfries.

In der Epoche des Parthenonfrieses ist das Vorbild entstanden, von welchem das Medearelief Nr. 925 eine antike Kopie ist, eine mächtige Komposition und zugleich ein merkwürdiges und lehrreiches Beispiel dafür, welche Schicksale mitunter antike Skulpturen zu befahren hatten.

Es sind gegenwärtig zwei Exemplare dieser Reliefkomposition bekannt, das hiesige und ein in Rom im Lateranischen Museum befindliches (Fr.-W. 1200); ein drittes, das wahrscheinlich noch vorhanden war, ist jetzt verschollen.

Medea hat die Töchter des greisen Pelias überredet, ihren Vater zu schlachten und aufzukochen, damit er von neuem die Jugend erlange. Die beiden Schwestern sind zu einer eng aneinander geschlossenen Gruppe vereinigt. Die eine rückt den Dreifußkessel zurecht, die andere sinnt, ob sie das ungeheure Wagnis wirklich beginnen soll. Auf die betörten hochgesinnten Schwestern zu schreitet die fremdartig gekleidete Zauberin, langsam schleichend, den Kasten mit den tückisch verheißenen Wundermitteln in den Händen vor sich hertragend. Auf dem Relief im Lateran sieht man deutlich das Schwert in der rechten Hand der stehenden heldenhaften Peliade, unter dem Ellbogen die Schwertscheide. Auf dem hiesigen Relief ist das Schwert zu einem Zweig mit Blättern geworden, die Schwertscheide verschwunden. Doch sind das nachträgliche willkürliche Änderungen. Unser Relief ist wie das lateranische antik, eine antike Kopie des älteren Originals. Aber es ist von einem geschickten Bildhauer der Renaissance, der den dargestellten Mythus nicht verstand, nicht nur geputzt, sondern stark überarbeitet und die Darstellung selbst verändert und in eine harmlose Szene umgedeutet worden. Diese Überarbeitung bestand in einer durchgängigen Vertiefung des Reliefgrundes und einer fast durchgängigen Abarbeitung und Abflachung, zum Teil auch Veränderung der Reliefhöhen in ihrem gegenseitigen Verhältnis. Unberührt oder fast unberührt ist die antike Oberfläche nur an wenigen Stellen. An der stehenden Peliade ist die äußerste Falte, die unter dem Gewandbausch rechts herabfällt, hinzugearbeitet, die Schwertklinge zum Zweig gemacht, die Schwertscheide bis auf geringe Spuren weggenommen. Die stärkste Veränderung hat an der Gestalt der Medea stattgefunden. Der Kasten, den sie hält, ist kürzer als auf dem lateranischen Exemplar, und der nach der gebeugten Peliade gekehrte Rand des Kastens erscheint unten wie

von der linken Hand der Medea zusammengedrückt. Es war genug Raum und Masse vorhanden, um die linke Hand der Medea in der Weise der Renaissance aus dem Grund scharf hervortretend auszuarbeiten, freilich nur indem die Form des Kastens verkümmert wurde. Alle diese Änderungen sind nicht weniger deutlich verfolgbar als die unantike Formengebung aller drei Köpfe, besonders der Medea

Medea und die Peliaden. Berlin Nr. 925.

und der stehenden Peliade. Die jetzt auffälligen, der Schichtung des pentelischen Marmors entsprechenden schadhaften Stellen wird der Renaissancekünstler mit Stuck oder Gips ausgeglichen und ebenso die beschädigten oder fehlenden Teile von den Füßen der Medea an schräg nach rechts herüber ergänzt haben. Diese auffälligere Ergänzung war dann wieder abgefallen oder entfernt worden, und das fehlende untere Stück ist von neuem nach dem Muster des inzwischen be-

kannt gewordenen lateranischen Exemplars vor dem Jahr 1828 in carrarischem Marmor ergänzt und angesetzt worden.

Eine gewisse Gleichartigkeit des Medeareliefs mit dem viel bewunderten, ebenfalls in mehreren Exemplaren erhaltenen Orpheusrelief (Fr.-W. 1198), das im ersten Vorbild der gleichen Epoche angehört, ist unverkennbar und mit Recht oft hervorgehoben worden. Innerhalb der allgemeinen Verwandtschaft der Epoche und Kunstart lassen sich auch nicht unbedeutende Unterschiede erkennen und bestimmt angeben. Im Orpheusrelief ist die Trennung der liebenden Ehegatten durch den Totenführer Hermes mild und eindrucksvoll ausgesprochen, eine Szene, die in ihrem eigentlichen Kern und Wesen ohne weiteres verständlich und auf gewöhnliche Sterbliche wie auf mythische Personen anwendbar, durch den Mythus, auf welchen die modernen Inschriften des Neapler Exemplares, wie es scheint, mit Recht, hinweisen, in ihrer wehmütigen Wirkung nicht bedingt, sondern nur bedeutsam und geheimnisvoll gesteigert wird. Das dramatisch erfundene Medearelief ist recht eigentlich aus dem Mythus geboren und jeder Umbeugung in das Alltägliche entrückt. Das Orpheusrelief weist in der ruhigen Zusammenstellung wie in der gleichmäßigen Erscheinung der drei mäßig bewegten stehenden Gestalten nichts auf, was über das Maß dessen hinausginge, das in der für uns durch den Parthenon bestimmten Epoche fast allgemeines Gut war. Eine Gruppe wie die der beiden eng aneinander geschlossenen Peliaden mit ihrem prachtvollen, in schöner Kühnheit ansteigenden, groß geführten Umriß, eine so lebenswahre augenblickliche Bewegung, wie die der vorgebeugten Peliade und ihres in reichem Linienspiel ausdrucksvollen Gewandes werden auch in der für die Kunst so glücklichen Zeit, in der die Komposition geschaffen wurde, nicht sehr viele Künstler haben bilden können. Bei dem Orpheusrelief beruht die starke Wirkung, die es auf jeden empfänglichen Beschauer ausübt, zum guten Teil in den allgemeinen Vorzügen der Epoche und der Landschaft, in denen es entstanden ist. Bei dem Peliadenrelief tritt zu diesen beiden Bedingungen eine weit größere persönliche Leistung des Künstlers hinzu, der es entworfen hat. Und es ist nicht nur persönlicher, kräftiger und bewegter, sondern wohl auch etwas älter. Für das Orpheusrelief reicht der Vergleich mit den ähnlichen Figuren des Parthenonfrieses aus. Das Peliadenrelief ist zugleich mit den älteren unter den Parthenongiebelfiguren zusammenzustellen, und auffällig ist die nahe Verwandtschaft der stehenden Peliade, die über das entsetzliche Wagnis noch zögernd sinnt, mit der Prokne in der vermutungsweise auf Alkamenes zurückgeführten

Gruppe von Prokne und Itys (S. 153) und dadurch mit der entsprechenden Gewandstatue aus Pergamon (S. 151 ff.).

Ein drittes in diese Reihe gehöriges Relief ist das aus Villa Albani in das Museum Torlonia versetzte, das meist, doch nicht ohne Widerspruch, für Herakles, Peirithoos und Theseus in der Unterwelt erklärt wird (Fr.-W. 1201). Nur bei dem links vom Beschauer stehenden Jüngling, der die Keule hat, ist der Kopf erhalten. Zur Ergänzung der halbbekleideten Gestalt rechts ist in scharfsinniger Weise das Reliefbruchstück unserer Sammlung Nr. 947 benutzt worden, das nach Größe und Bewegung sehr wohl einer entsprechenden Figur angehört haben kann. Aus den Körperformen wird sich kein sicherer Schluß auf ein höheres Lebensalter ziehen lassen, und der etwas verschiedene stilistische Eindruck wohl nur durch moderne Überarbeitung, die das Bruchstück erlitten hat, veranlaßt sein. Die Inschrift ΘΕΣΕΥΣ würde, wenn sie antik wäre, der üblichen Deutung einigen Halt gewähren, aber sie ist unzweifelhaft modern. Freilich glaubt man etwas weiter unterhalb in dem Grund die Spuren einer früher vorhandenen Inschrift zu erkennen, und es ist wohl möglich, daß die moderne Inschrift eine Kopie der ursprünglichen echten sei, die erst bei dem modernen Zurechtschneiden, Abarbeiten und Herrichten des Bruchstückes getilgt und etwas weiter oben wiederholt worden wäre. Aber das ist nichts als eine Möglichkeit, die sich nicht beweisen läßt, und so bleibt, auch wenn die Benutzung des Bruchstücks zur Ergänzung der stehenden Figur rechts richtig ist, die Deutung ohne äußere Gewähr. Dramatisch oder deutlich sprechend ist die Komposition bei dem Zustand des Reliefs für uns nicht. Der Kopftypus des Berliner Bruchstücks erinnert unverkennbar an manche Köpfe auf dem Parthenonfries, daneben zugleich an den schönen Kopf Nr. 479, der (S. 162) an die Köpfe der myronischen Art angeschlossen ist.

Reliefbruchstück. Berlin Nr. 947.

XIV.

Bildwerke im Berliner Museum.

Grabreliefs und Votivreliefs des V. und IV. Jahrhunderts und ihre späteren Weiterbildungen.

Unter den Grabreliefs ist vielleicht kein anderes so sehr geeignet, die besondere künstlerische Art und Auffassung der Epoche, der es angehört, zu verkörpern, ihre schlichte, feine und herbe Anmut empfinden zu lassen, als die früher in der Sammlung Giustiniani in Venedig befindliche Stele (Inv. 1482), die die Reihe der Grabreliefs aus dem fünften Jahrhundert eröffnet. Sie darf als eine der ausgezeichnetsten und kostbarsten Antiken des Berliner Museums bezeichnet werden.

Auf einem nach oben sich etwas verjüngenden Relieffeld ist ein Mädchen im Profil so in den Raum gestellt, daß die am Rücken schwer und lang herabfallenden Gewandfalten dicht am Reliefrand stehen, die rechte Hälfte des Relieffeldes zum größten Teile frei bleibt. Der rechte Fuß ist, auf dem Boden aufstehend, vorgestellt, die linke Hand hält das runde Kästchen, dessen Deckel auf dem Boden steht, als hätte ihn das Mädchen gerade eben mit der rechten Hand abgehoben und herabfallen lassen, um nun aus dem Kästchen irgendeinen Gegenstand, vermutlich ein Schmuckband, herauszunehmen. Darauf ist der Blick des vorgeneigten Kopfes gerichtet. Wie Statuen ihre Basis haben, so ist hier die Reliefigur auf eine besondere, etwas vorspringende Leiste gestellt. Alle Formen, des Nackten wie des Gewandes, sind von zarter und feiner Empfindung belebt, die Durchführung überall, und besonders leicht verfolgbar am rechten Arm und der rechten Hand, so liebevoll eingehend, wie es auf Reliefs der gleichen Art wohl kaum wiederkehrt. An Sorgfalt hat es der Künstler

nirgends fehlen lassen. Im Ohrläppchen sieht man noch den Rest des Bronzeschmucks, der einst hier aufsaß. Das Haar und das das Haar zusammennehmende Band sind zierlich hin und her geschlungen. Hier ist sehr deutlich, daß die Hilfe der Farbe so wenig gefehlt haben kann als an den Sohlenbändern und dem ebensowenig plastisch angegebenen Gegenstand über dem Kästchen, an diesem selbst und seinem Deckel. Die Wirkung des Ganzen wird vollendet durch die prachtvolle Palmette, die über der das Relieffeld oben abschließenden gegliederten Leiste breit und frei in die Höhe strebt. Aus den Akanthusblättern schießen Blätter und Voluten auf; aus dem Herzblatt breiten sich die langen, schmalen Blätter fächerartig aus. Die Palmette, der die Zutat von Farbe ebenfalls nicht gefehlt haben kann, nimmt etwa ein Viertel der Gesamthöhe des Ganzen ein; sie gibt ihm Fülle und Form, und vor dem Gan-

Grabstele eines Mädchens. Berlin Inv. Nr. 1482.

Grabrelief der Polyxena. Berlin Inv. Nr. 1504.

zen bemerkt man kaum den Fehler, der auffälliger wird, sobald man die Relieffigur ohne die mächtige Bekrönung der Palmette sieht, die zu große Länge des so schön durchgeführten rechten Arms. Die Gestalt des Mädchens macht einen noch kindlichen Eindruck; die Höhe wird etwa die Hälfte des Maßes eines vierzehnjährigen Mädchens betragen. Die Palmette ist mit dem übrigen Relief in einem gearbeitet. Sie sieht freier aus als die Figur, deren Formen gebundener und strenger erscheinen, wohl der nicht ganz gleichen Entwicklung von Menschendarstellung und Ornament entsprechend. Denn so schön dieser Gegensatz wirkt, so ist darin schwerlich eine bewußte Absicht zu suchen. Danach wird die Entstehung wohl um die Mitte des fünften Jahrhunderts oder nicht sehr viel später anzusetzen sein. Die besondere Landschaft mit Sicherheit anzugeben, reichen für jetzt weder die Form der Palmette, noch die Tracht, noch der Eindruck des Stiles aus. Oft ist das aus Paros stammende Grabrelief des Mädchens mit der Taube verglichen worden; doch steht dies in einer englischen Privatsammlung befindliche Relief nach Anlage und besonders in der Durchführung sehr viel weniger hoch. In einer anderen Kunstgattung bieten einen nahen Vergleich die schönen, ungefähr auf der ähnlichen Stufe der Formbildung stehenden Mädchenfigürchen aus Bronze, die als Spiegelgriffe verwendet worden sind, wie es scheint, hauptsächlich in Korinth. Unter den erhaltenen Grabreliefs zeigt das Beispiel einer genau übereinstimmenden Palmettenbekrönung, bei der jetzt nur das besonders eingesetzte Herzblatt fehlt, die große Grabstele eines Mannes Nr. 736, die aus Karystos auf Euböa herrührt. Sie gehört in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts. Vermutlich von einer ähnlichen, ebenfalls nur eine Figur enthaltenden Grabstele ist ein Überbleibsel das schöne Bruchstück Nr. 735, das etwas strenger und altertümlicher ist als die Grabstele Nr. 736. Es soll in Megara gefunden sein.

Die Grabstele der Polyxena, Inv. 1504, kommt nach der Fundangabe, die durch die Buchstabenformen der Inschrift bestätigt wird, aus Böotien. Eine würdevolle Frauengestalt, deren Gewandüberschlag von hinten her auf den Kopf heraufgezogen ist, steht in feierlicher Haltung in Vorderansicht dem Beschauer gegenüber. In der halberhobenen linken Hand hält sie ein Figürchen in die Höhe, offenbar ein Götterbildchen, wie sie ganz ähnlich aus Terrakotta bekannt sind; denn zu einem Kinderspielzeug paßt weder die Form selbst noch Alter und Haltung der Dargestellten, die wir wohl für eine Priesterin halten müssen. Die rechte Hand, die irgendeinen Gegenstand hielt, ist leider samt diesem Attribut zerstört; vielleicht war es ein besonders gearbeiteter und ein-

gesetzter großer Tempelschlüssel. Die Gestalt in ihrer breiten und freien Haltung, mit den kräftigen und vollen Formen des Körpers und des Gewands, gehört nicht mehr der noch archaisch befangenen und gebundenen, sondern der frei entfalteten Kunst des fünften Jahrhunderts an, ein Nachhall der groß

Attisches Grabrelief. Berlin Inv. Nr. 1473.

gedachten, mächtig bewegten Gewandstatuen aus der Zeit und dem Kreise des Phidias und seiner nächsten Nachfolger. Der Vorderansicht der Gestalt und der Haltung des linken Arms entsprechend ist das Relieffeld breit gewählt. Die Bekrönung und Einrahmung bildet ein Aufbau von zwei nach innen geneigten Anten mit Architrav und

dem Giebel, dessen Mitte und Ecken mit Akroterien geschmückt waren.

Diese, an die Frontseiten von Tempeln und tempelartigen Gebäuden anklingende Form ist die, welche in der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts in Attika für Grabstelen mit mehreren Figuren aufkam und auf lange Zeiten hin für große und ausführliche Darstellungen herrschend blieb. Bei den Grabstelen dieser Art ist es nach und nach immer mehr üblich geworden, im Relief sehr hoch, bis zu freistehender oder fast freistehender Arbeit einzelner Figuren und Figurenteile zu gehen. Das große Grabrelief Inv. Nr. 1473, welches in der hiesigen Sammlung die Reihe solcher attischen Familienreliefs eröffnet, geht in der Reliefhöhe der Hauptfiguren weit über die geringe Erhebung z. B. des früher Giustinianischen Reliefs (S. 178ff.) und auch des etwas weniger flachen Reliefs der Polyxena hinaus; aber es bleibt doch noch zurück gegen solche Stücke wie z. B. Nr. 738, 739, 740, die daran anzureihen sind.

Das Grabrelief Inv. Nr. 1473 ist bemerkenswert durch Größe, Schönheit und als Beispiel für die verhältnismäßig frühe Entstehungszeit solcher großen Familienszenen. Ein gerüsteter bärtiger Mann in Helm, Panzer und Beinschienen, mit dem Schwert an der Seite, die Lanze in der Linken, ist auf eine sitzende Frau zugeschritten und reicht ihr die rechte Hand. Die Frau sieht wehmütig zu ihm auf. Zwischen diesen beiden Hauptfiguren steht, im Hintergrund in flacherem Relief ausgearbeitet, den Unterkörper durch die sitzende Frau verdeckt, eine kleine Dienerin, die ein geöffnetes Kästchen hält; offenbar hatte darin sich das breite Band befunden, das ihre Herrin jetzt in der linken Hand hat. Am Boden unter dem Stuhl sitzt ein Knäbchen, das das Gewand der Frau anfaßt — also das Kind des dargestellten Ehepaares; hinter dem Knäbchen liegt ein Hund am Boden. Hinter den Beinen des gewappneten Mannes wird, von innen gesehen, sein runder Schild, der angelehnt zu denken ist, sichtbar. Die Anordnung der ganzen Gruppe ist ausdrucksvoll und bei ihrem Reichtum klar; die Haltung der Figuren spricht einfaches und inniges Empfinden und lebensvolle augenblickliche Bewegung aus. Die Durchführung ist in allen Hauptteilen fein, wie man sogar auch an den Stellen, an denen die Oberfläche gelitten hat, z. B. der rechten Hand des Kriegers, noch deutlich erkennen kann. Nach Auffassung und Arbeit ist das Relief nicht zu weit von den Parthenonskulpturen anzusetzen. Von der architektonischen Umrahmung ist leider nichts vorhanden; man wird vermuten dürfen, daß sie durch Anten und Giebel gebildet war. Der untere Abschluß ist modern hergerichtet. Das Relief war

schon im XVI. Jahrhundert bekannt und befand sich wahrscheinlich schon damals, sicher aber seit dem XVIII. Jahrhundert, in Venedig. In jenen Zeiten hat man den unteren ursprünglich glatten, schmalen Reliefrand vertieft und mit

Grabmal der Lysistrate. Berlin Nr. 739.

einer feinen Profilierung versehen und den ursprünglich roh gelassenen Einsatzzapfen an der Vorderseite vertieft und geglättet.

Jünger sind die beiden Grabreliefs Nr. 739 und 738, die in die erste Hälfte, vermutlich noch in die ersten Jahrzehnte

des IV. Jahrhunderts gehören. Bei dem ersteren, Nr. 739, sind zu dem Giebel, der zugleich mit dem Relief gefunden sein soll, die Anten und die Basis hinzu ergänzt worden, um eine Vorstellung der architektonischen Umrahmung zu geben, die bei den gleichartigen Grabreliefs üblich war. Bei dem zweiten, Nr. 738, sind Anten und Giebel, auf dem in der Mitte und an den Ecken Akroterien aufsaßen, alt und aus einem Stück mit den Figuren gearbeitet, die über die Anten stark übergreifen.

Grabmal des Thraseas. Berlin Nr. 738.

Bei Nr. 739 steht vor einer sitzenden Frau ein Mann in der aus attischen Denkmälern so wohlbekannten Tracht und mit Salbfläschchen und Striegel in der linken Hand. Zwischen diesen beiden Figuren, in denen man das Paar vermutet, dem das Denkmal in erster Linie bestimmt war, steht, in weniger starkem Relief ausgearbeitet, eine Frau, über deren Kopf auf dem freilich beträchtlich vorstehenden Giebelbalken die Inschrift mit dem Namen der Lysistrate beginnt, die anscheinend erst nachträglich angebracht ist. Dagegen ist die auf der Abbildung undeutliche, links hinter der sitzenden Frau stehende, nach außen gewendete weibliche Gestalt eine Nebenfigur: eine Dienerin, die in der Gebärde der Trauer die Wange auf die rechte Hand, den rechten Ellbogen auf die linke Hand aufstützt.

Bei Nr. 738 sind die beiden Hauptfiguren durch die Inschriften als Thraseas aus dem Demos der Perithoiden

und Euandria bezeichnet. Er steht und reicht der sitzenden Frau die rechte Hand. Die Dienerin im Hintergrund legt trauernd die rechte Hand an die Wange.

Die drei besprochenen attischen Grabreliefs, Inv. Nr. 1473, Nr. 738 und Nr. 739, sind geeignet, den unlöslichen Zusammenhang von Kunst und Handwerk in Athen verstehen zu lehren, die Höhe und das feste, sichere Können vor Augen zu führen, das als Erbe aus der großen Zeit der Ausschmückung des Parthenon den Bildhauern, und nicht nur hochstehenden Künstlern, sondern auch geringeren bis zu bescheidenen Handwerkern herab, zuteil geworden ist. Bei der ganzen Gattung solcher Grabstelen wird der erste Ursprung der Gruppierung und Bewegung der Figuren wohl stets auf die Erfindung großer Künstler zurückgehen. Mit diesen einmal gegebenen Haupt- und Nebenmotiven haben die Nachfolger frei geschaltet, vielfach und immer wieder aufs neue ändernd, glücklich und sinnvoll oder auch ungeschickt und äußerlich, und nach Belieben und Bequemlichkeit bald zufügend, bald weglassend. Aber überall ist die feste und sichere Tradition, wie solcherlei Aufgaben anzufassen und zu bewältigen seien, bestimmt fühlbar. Als Ganzes gesehen, wirkt ein solches Relief fast immer stark durch seine Formenschönheit und durch den gehaltenen Ausdruck stillen und wehmütigen Schmerzes, der darüber liegt. Man ist erstaunt, wenn man wahrnimmt, wie oft die feinere Durchführung und Vollendung der Formen hinter dem Eindruck des Ganzen zurückbleibt. Fast überall ist die Arbeit nur bis zu dem Grad der Durchführung gebracht, der für die einfache und klare Wirkung des Ganzen und der einzelnen Motive erforderlich war. Manche Teile, nicht selten z. B. Arme, Knöchel, Hände, sehen, einzeln betrachtet, schwer, fast plump aus, die Köpfe für sich allein leer und ohne Empfindung, die man im Zusammenhang von Bewegung und Haltung so willig in sie hineingesehen hat. Aber alle entscheidenden Hauptzüge und Hauptformen im Ganzen und Einzelnen sind stets unfehlbar sicher und richtig hingesetzt, so daß ein attischer Meister, wenn er es gewollt hätte, alle Formen zu einer feineren und bis zur feinsten Vollendung hätte durchführen und durchbilden können, ohne durch das bereits Gegebene gestört und behindert zu sein. Bei manchen dieser Reliefs drängt sich die Vorstellung auf, daß sie in der Werkstatt angesehener Bildhauer entstanden seien, wenn auch selten in dem Sinne von Werken ersten Ranges, doch als gern gesehene Aufträge, die einer letzten und feinsten Vollendung nicht bedurften und deren Ausführung zum größten Teile Gehilfen überlassen bleiben konnte. Bei der Mehrzahl freilich über-

wiegt das Element des Handwerklichen. Aber auch hier folgt dieser Eindruck in den meisten Fällen weniger aus der mehr oder minder weit gebrachten Durchführung, als aus der weniger gelungenen Komposition und Bewegung der Figuren. Von den drei großen Reliefs, die sich hier zur Vergleichung untereinander darbieten, zeichnet sich durch die Schönheit der Komposition aus das nur zwei Hauptfiguren und eine Nebenfigur enthaltende Relief Nr. 738, während die figurenreichste Darstellung Nr. 739 weniger einheitlich und geschlossen ist. Am selbständigsten und wie frisch erfunden sieht das älteste unter den dreien, das mit dem gerüsteten Krieger, aus, das sich von dem üblichen Schema am meisten entfernt.

Unter den hier vorhandenen Bruchstücken solcher großer Grabstelen mit Familienszenen sind besonders hervorzuheben Nr. 740 und 741, das erstere wegen der auch noch bei so starker Zerstörung hervorleuchtenden Marmorwirkung und Formenschönheit. Vermutlich gehörte zu derselben Grabstele der architektonische Abschluß mit dem Giebel, unter dem die Verstorbene als Nikarete, die Tochter des Ktesikles aus dem Demos der Agnusier, bezeichnet ist. Bei Nr. 741 ist das erhaltene Mittelakroterion mit einer klagenden Sirene verziert, und den Namen der beiden Hauptfiguren, Philagros aus dem Demos der Angeleer und seiner Tochter Hegilla, ein auf Hegilla bezügliches Klageepigramm zugefügt.

Die Reliefs Inv. Nr. 1493 und Nr. 755 bieten Beispiele dafür, wie solche Familienbilder, die wir aus den großen Grabstelen kennen lernten, auch für Grabdenkmäler in beträchtlich kleinerem Maßstab angewendet wurden. Das eigentliche Relieffeld mißt bei Inv. Nr. 1493 nicht ganz 0,70, bei Nr. 755 0,47, während das entsprechende Maß bei Inv. Nr. 1473 1,56 m, bei Nr. 738 1,36 m, bei Nr. 739 1,27 m beträgt. Inv. Nr. 1493 ist das Grabdenkmal der Malthake, der Tochter des Lakon. Sie steht, ihm die rechte Hand reichend, dicht vor dem sitzenden Vater. Neben ihr ist im Grunde, in sehr flachem Relief angegeben, eine zweite Frau sichtbar, die wohl als die in der Inschrift nicht genannte Mutter der Malthake zu verstehen ist. Vermutlich gab es viele auf Vorrat fertiggestellte Reliefs dieser Art, unter denen die Hinterbliebenen die ihnen passend scheinende Wahl treffen konnten und die Namen beisetzen ließen, und das bei einem Todesfall auf das Grab gesetzte Denkmal hat dann oft genug hernach zugleich für andere, später verstorbene Glieder derselben Familie gedient und ausgereicht.

Während das Grabdenkmal der Malthake eine geringe Wiederholung der üblichen Form und des üblichen Schemas

gibt, ist Nr. 755 durch Form, Inhalt und geschicktere Arbeit sehr anziehend, Vorzüge, die durch die Ergänzung und hie und da Überarbeitung nicht viel beeinträchtigt werden. Der obere Abschluß ist so hergestellt, daß sich über dem Giebel, in der Mitte und an den Ecken sehr große, einst bemalte Akroterien erheben und davor zwei Sirenen, die eine leierspielend, die andere die Doppelflöte blasend, angebracht sind. Die Hauptdarstellung, die in stark erhobenem Relief über dem etwas nach außen gerundet vorgehenden unteren Rand gegeben ist, besteht aus zwei Figuren: der sitzenden Frau, welche die Verstorbene bedeutet, und der dicht vor ihr stehenden Dienerin mit Kästchen und, wie es scheint, einem Spiegel in den Händen. Die sitzende Frau hält irgend einen Gegenstand, wohl ein Schmuckstück, in den Händen, das sie dem Kästchen entnommen hat. Unter ihrem Stuhl ist noch ein großer Kasten aufgestellt.

Ähnliche Familien- und Abschiedsszenen finden sich auf Grabdenkmälern der verschiedensten Form und durch lange Zeiten hindurch immer wieder, oft in bescheidener Größe und Ausführung. Unter den im Berliner Museum vorhandenen Beispielen ist die Grabstele der Menekrateia und des Meneas, Nr. 756, wegen ihrer strengen Schönheit besonders hervorzuheben; Nr. 761 in seiner flüchtigen Ausführung mag als Probe der bescheidenen, anspruchslosen Art von solch kleinen Grabdenkmälern mit ausführlicheren Familienszenen dienen. Wie selbst nur gerade angelegte Reliefs im Zusammenhang des Ganzen als kleine Bildchen auf der großen Fläche der Stele ganz anmutig wirken können, lehrt die der Glykera, der Frau des Doros, gesetzte Stele Inv. Nr. 1475. Ohne Zweifel hat die Zutat der Farbe auch hier wesentlich aufgeholfen.

Die Gattung der großen Grabstelen, von der die Reliefs Inv. Nr. 1473, Nr. 738 und 739 so hervorragende Beispiele geben, hat sich in glänzender und prunkvoller Weise fortentwickelt, und während Aufbau und Schema im ganzen festgehalten werden, läßt sich etwa um die Mitte des IV. Jahrhunderts ein Wechsel in der Auffassung beobachten. Die ruhigen Szenen werden lebhafter, die Figuren wenden sich mehr nach außen dem Beschauer zu, der Ausdruck der ganzen Gestalten und der Gesichter wird freier und pathetischer, und wenn vorher in der Darstellung der einzelnen Personen das Typische durchaus überwog, tritt nach und nach, zuerst bei Männern und älteren Frauen, am wenigsten bei jüngeren Frauen, das Individuelle immer mehr hervor bis zu wirklicher, mitunter vielleicht nur scheinbar wirklicher Porträtähnlichkeit, entsprechend dem

großen Gang der griechischen Skulptur überhaupt und der Bildniskunst im besonderen. Zur Verfolgung dieses allmählichen Wechsels reicht das hier in Originalskulpturen vorhandene Material nicht aus, am wenigsten für die Weiterbildung nach dem Porträthaften hin. Doch wird man gerade an einzelnen Köpfen, z. B. Nr. 753 und 754, die Bruchstücke größerer Grabstelen sind, gern den Grad des Ausdrucks verfolgen, den der Kopf bereits in seiner Vereinzelung aufweist. Der in Eretria gefundene weibliche Kopf Nr. 743 ist nach Anlage und Stimmung ganz derselben Art wie der Kopf der Demeter von Knidos.

Die sich immer mehr steigernde Pracht in der architektonischen und bildhauerischen Ausstattung der Grabdenkmäler hat in Attika gegen Ende des vierten Jahrhunderts zu einer gesetzlichen Beschränkung geführt. Reste irgendeines solchen großen Grabmals sind die beiden als Gegenstücke gearbeiteten Statuen Nr. 498 und 499. Auf unbearbeiteten Steinen sitzen trauernde Dienerinnen; sie waren vermutlich zu seiten oder am Eingang eines großen architektonischen Aufbaues angebracht, der noch reichlich mit anderen Skulpturen geschmückt gewesen sein mag.

Mit der schönen strengen Stele der Menekrateia und des Meneas Nr. 756 ist als ähnlich in der Art der Arbeit, aber wohl etwas früher, zusammenzustellen Nr. 737, durch die Inschrift als Denkmal der Kynno bezeichnet. Die Sitzende hat kurze Haare, wie sie Dienerinnen und Kinder tragen. Auf ihren Fleiß deutet die Spindel, die sie in der rechten Hand hält, und der Korb unter dem Stuhl. Der Rocken in der linken Hand war mit Farbe angegeben. An das fast noch altertümlich befangene Relief des Mädchens mit dem Schmuckkasten Inv. Nr. 1482, S. 178ff., an die Stele aus Karystos, Nr. 736, S. 181, und an das großartige Relief der Polyxena, Inv. Nr. 1504, S. 180ff., lassen sich einige andere Grabreliefs mit stehenden Figuren anreihen, einmal das Bruchstück einer großen Stele Inv. Nr. 1613 und die kleineren Stelen des Hedylos Inv. Nr. 1465, und des Pamphilos Nr. 757, andererseits die anmutige Stele der Silenis, der Tochter des Myiskos aus Böotien, Inv. Nr. 1492. Auf dieser auch durch den schönen, rötlich goldenen Ton der Oberfläche ausgezeichneten Grabstele steht die Figur, die die verstorbene Silenis vor Augen führen soll, in dem auf der Brust durch Kreuzbänder zusammengehaltenen Chiton mit Überschlag, und vom Rücken her von einem langen, feinfaltigen, schleierartigen Übergewand umwallt, das sie zugleich mit den äußersten Falten des Chitons mit der linken Hand anfaßt. Mit der rechten Hand nimmt sie ein Tuch aus dem Kästchen, das eine kleine Dienerin

ihr hinhält. Die Arbeit ist in der Durchführung nicht fein, aber geschickt und sicher, und dem Bildhauer ist es sehr wohl geglückt, den Reiz der jugendlich mädchenhaften Erscheinung in der schlanken, schön bewegten Gestalt auszusprechen. Die Bekrönung der Stele ist durch den auf den Anten ruhenden Architravbalken, auf dem die Inschrift steht, durch die Andeutung des schräg ansteigenden Daches mit Stirnziegeln und durch drei sinnvoll gewählte Akroterien gebildet. In der Mitte eine klagende Sirene, rechts eine Sphinx, links ein Gefäß, das nur die Bedeutung einer Lutrophoros haben kann, eines der Wassergefäße, die man an den Grabmälern der vor der Heirat gestorbenen Mädchen als Schmuck anzubringen pflegte.

Grabrelief der Silenis. Berlin Inv. Nr. 1492.

Die Grabstele, von der das angeblich an der heiligen Straße von Athen nach Eleusis gefundene Bruchstück Inv. Nr. 1613 herrührt, muß nach Größe und Arbeit der Stele aus Karystos Nr. 736 (S. 181) sehr ähnlich, aber verhältnismäßig breiter gewesen sein. Sie zeigte den Verstorbenen

nicht allein, sondern mit einem Hund oder mit einem sehr klein gebildeten Kind, dem er mit der etwas vorgestreckten Rechten einen Vogel vorgehalten hat. Die Art, wie die Formen des nackten Oberkörpers ganz flach, aber doch reich in den Einzelheiten, mehr auf den Eindruck im Ganzen als auf Richtigkeit im Einzelnen berechnet, zu dem in großen Falten geführten Gewand in Gegensatz gestellt sind, entspricht der Kunst des Parthenonfrieses, freilich in sehr viel geringerer Ausführung.

Die Grabstele des Hedylos (Inv. Nr. 1465), des Sohnes des Philokles aus dem Demos der Prospaltier, hat eine glatt gelassene Bekrönung, die, wie so oft, ihren Schmuck, vermutlich ein Rankenornament, durch Bemalung erhielt. Der Knabe steht, nach links gewandt, mit einem Vogel in der rechten Hand, auf den er herabsieht. Die kleine schlanke Stele des Pamphilos, Nr. 757, entbehrt jetzt der Bekrönung, die besonders gearbeitet war. Die Darstellung ist ausführlicher als bei dem Relief des Hedylos. Der Knabe steht nach rechts. Er hält in der linken Hand einen kleinen Vogel und lockt mit der rechten ein vor ihm aufspringendes Hündchen. Unter diesem wird ein Spielzeug sichtbar, das Rad eines kleinen Wagens.

Die mehr oder weniger typischen Familienszenen, die sich auf den verschiedenen Arten von Stelen finden, kehren wieder auf den marmornen Lekythen, die man sehr häufig als Grabschmuck verwendete, wie umgekehrt diese Grablekythen, ebenso wie andere Grabvasen, wiederum zur Auszierung der Grabstelen in Relief benutzt worden sind. Die Form der marmornen Lekythen entspricht der der bemalten Lekythen aus Ton, die bei der Bestattung gebraucht und dem Toten mit ins Grab gegeben wurden. Es sind schlanke, einhenklige Gefäße mit Fuß, Hals und Mündung, oft von großer Schönheit und Zartheit in der Empfindung der Form. Besonders große und prunkvolle Lekythen mit ausführlicheren Darstellungen kommen vor; meist sind es nur kleine und anspruchlose, in schwachem Relief vertiefte Szenen, die den bescheidenen figürlichen Schmuck dieser Grabgefäße ausmachen. Unter den hiesigen Beispielen dieser Gattung (Nr. 1106—1111, Inv. Nr. 1466, 1477) mögen genannt werden die mit den Namen des Hermosthenes, der Euthykrite und der Anaxilla versehene Grablekythos Nr. 1107, auf der alle drei Personen stehend dargestellt sind, und Inv. Nr. 1477, mit der Darstellung der Melitta, des Xanthos und eines zweiten Mannes, dessen Name durch unvollständige Korrektur unleserlich geworden ist. Von besonderem Werte aber ist die Lekythos Inv. Nr. 1466, weil sie durch die zweifellose Beziehung zu einer anderen gleichartigen

Lekythos in Kopenhagen einen bestimmten Hinweis dafür gibt, wie solche Familienszenen auf den Lekythen und demnach auch auf den Grabstelen aufzufassen sind. Auf der Kopenhagener Lekythos ist der sitzende Mann als der Piräer Philurgos, des Euthoinos Sohn, bezeichnet, die vor ihm stehende weibliche Gestalt, die ihm die Hand reicht, als seine Tochter Nikarete, die hinter dieser stehende zweite weibliche Gestalt als Kallippe, des Kallimachos Tochter; sie ist natürlich die Gattin des Philurgos, die Mutter der Nikarete. Auf der Berliner Lekythos ist nach den Inschriften der sitzende Mann wiederum derselbe Philurgos, des Euthoinos Sohn, aus dem Piräus, die vor ihm stehende Frau, die ihm die Hand reicht, dieselbe Kallippe, des Kallimachos Tochter. Außer den auf die beiden dargestellten Figuren bezüglichen Inschriften finden sich aber nach den beiden Seiten hin noch zwei Inschriften, für die keine Figuren da sind; es sind angegeben Phile, des Philurgos Tochter, und Amphinus, des Philurgos Sohn. Wir lernen also aus den beiden Lekythen kennen das Ehepaar Philurgos und Kallippe und seine drei Kinder Nikarete, Phile und Amphinus. Zuerst starb Nikarete und ihr ist die Kopenhagener Lekythos gewidmet,

Grablekythos des Philurgos. Berlin Inv. Nr. 1466.

die sie zwischen ihren Eltern zeigt. Dann starb die Mutter Kallippe. Sie zeigt die Berliner Lekythos, ihrem Gatten die Hand reichend. Später starben Phile und Amphinus. Man hat ihnen keine neuen Lekythen gesetzt, sondern sich begnügt, ihre Namen auf der vorhandenen, nach dem Tode ihrer Mutter aufgestellten Lekythos anzubringen. Ob der Vater Philurgos vor oder nach Phile und Amphinus starb, ist nicht zu bestimmen. Schwerlich wird man ihm zu Ehren noch eine dritte Lekythos errichtet haben, da aus den Zeiten, da er noch lebte, sein Gedächtnis auf den beiden nach dem Tod der Nikarete und nach dem Tod der Kallippe aufgestellten Lekythen durch Figur und Inschrift festgehalten war. Die Kopenhagener Lekythos ging nur die Nikarete an, die Berliner war zunächst für Kallippe bestimmt und diente dann als gemeinsames Grabzeichen für Philurgos, Kallippe, Phile und Amphinus.

Zu den Grabdenkmälern sind zu rechnen die Reliefplatten mit der Darstellung des sogenannten Totenmahles, wiewohl sie nach Form und Inhalt zu anderen Denkmälergattungen hinüberleiten und die Deutung im einzelnen weder überall mit völliger Sicherheit zu geben ist, noch der Sinn der Darstellung selbst in allen Fällen und in den verschiedenen Zeiten — auch dieses Schema hat ein sehr langes Leben gefristet — in ganz gleicher Weise verstanden worden sein kann. Für die älteren unter diesen Reliefs scheint die Vorstellung zu Grunde zu liegen, daß dem Verstorbenen, der durch den Tod als heroisiert betrachtet wird, oder mehreren Verstorbenen Opferspenden und Anbetung von den Hinterbliebenen dargebracht wurden, und zwar so, daß die heroisierten Gestalten in derselben Weise, wie sie es im Leben taten, die Männer liegend, die Frauen sitzend, beim Mahle sind. Dabei sind einesteils ganz genrehafte Züge verwendet, z. B. wenn unter dem Ruhebett ein Hund einen vom Mahl für ihn abgefallenen Brocken zerrend frißt; anderenteils macht sich das symbolische oder dämonische Element, die Hinweisung auf die Gaben, welche die Toten heischen, geltend durch die häufig mit dargestellte Schlange, die mit dem Toten in irgendwelcher geheimnisvollen Verbindung gedacht wurde, möglicherweise auch durch die nicht seltene Anbringung des allein sichtbaren Kopfes eines Pferdes oder auch des Pferdes in ganzer Gestalt. Denn nach einer volkstümlichen Vorstellung, so nimmt man oft an, soll mit den Heroen oder Heroisierten insgemein das Pferd in enger Beziehung gedacht sein, und es ist zweifellos, daß auf griechischen Reliefs neben Heroisierten ihr Pferd dargestellt wird. Doch wird eine solche Darstellung wenigstens im Beginn dieser Reliefs vielleicht nur dann

gewählt worden sein, wenn der Heroisierte auch im Leben mit Reiten und Pferden, in Krieg und Jagd, zu schaffen hatte. Freilich mögen dann, wie bei allen häufig wiederholten bildlichen Darstellungen, die mit schwankenden Vorstellungen zusammenhängen, Umdeutungen und auch ganz äußerliche Übertragungen nicht ausgeblieben sein.

Das Schema der Darstellung wurde immer wieder variiert, mehr oder weniger geschickt oder ungeschickt, ausführlicher oder knapp und auf wenige Figuren beschränkt. Wo Anbetende und Opfernde auftreten, sind sie von den Hauptfiguren durch kleinere Proportionen unterschieden, wie solche Abstufungen der Größe aus anderen griechischen Reliefs und besonders aus allen Arten Votivreliefs wohl bekannt sind. Dadurch erscheinen die Verehrung erhaltenden Figuren wie Götter oder Heroen, und

Totenmahl. Berlin Nr. 814.

die das Bild des täglichen Mahles gebende Szene scheint wie in eine andere, höhere Sphäre des Daseins versetzt, aber nicht nur in den Hauptfiguren, sondern als Ganzes. Bei den bedachtsam und gut ausgeführten Reliefs kann man kaum je zweifeln, daß der oft mit dargestellte Mundschenk nicht zu den Anbetenden, sondern zur Hauptszene gehört. Wie der gelagerte Mann und die sitzende Frau, so zeigt auch der Mundschenk samt dem gelegentlich unter dem Ruhebett angebrachten Hund und allem Zubehör die entsprechenden größeren Proportionen. Man erhält also nicht den Eindruck, eine Szene göttlichen, heroischen Daseins vor sich zu haben; man darf sich vielmehr mit dem Gedanken begnügen, daß das Bild der Verstorbenen so, wie man sie zu sehen gewohnt war, festgehalten werden soll, daß sie gleich Göttern und Heroen Verehrung und Opfergaben erhalten und daß deshalb diejenigen, welche den

Toten solche Verehrung darbringen, neben ihnen ebenso wie neben Göttern und Heroen in kleinerer Gestalt gebildet sind. Die Schlange ist daher kein notwendiger Bestandteil der Darstellung; sie fehlt gar nicht selten und gerade bei guten und älteren Totenmahlreliefs, wie auch die Anbringung des Pferdekopfes durchaus nicht durchgeht. Die Schlange ist vielmehr, wo sie angebracht ist, ein hinzugefügtes besonderes Kennzeichen des Toten, auf dessen unbestimmtes und geheimnisvolles Dasein sie hinweist, am deutlichsten dann, wenn sie zugleich mit dem in seiner früheren menschlichen Gestalt vorgeführten Toten auch ihrerseits von den vorgesetzten Speisen ihren Anteil nimmt. Demnach lassen sich die Totenmahlreliefs mit den anderen Familienbildern der Grabstelen zusammenstellen, und nicht oft, aber einige Male ist das Schema der Hauptszene zum Reliefschmuck schlanker Grabstelen benutzt worden, aber nur das Schema der Hauptszene, ohne die anbetenden Figuren. Bei den übrigen Grabreliefs ist das allein Vorherrschende und Bestimmende die Erinnerung an das blühende traute Leben, aus dem der Tote scheiden mußte, oft genug auch sprechen sich Schmerz und Wehmut aus, aber in der bildlichen Darstellung selbst weist nichts auf die Totenverehrung als solche hin. Dagegen zeigen die Totenmahlreliefs unverkennbar den besonderen Charakter des Votivs, fast immer in der bildlichen Darstellung selbst, stets durch die tektonische Form, und es ist sehr glaublich, daß solche Votivreliefs wenigstens vielfach in besonderen, mit dem Kult der Todesgötter und dadurch mit dem Totenkult verknüpften Bezirken aufgestellt worden sind.

Der Gattung nach sind von den Totenmahlreliefs nicht zu trennen die übrigen Votivreliefs für heroisiert gedachte Tote. Die Schemata der Darstellung sind eng verwandt und fließen mitunter unmittelbar ineinander über; sie bilden den Übergang von den eigentlichen Grabreliefs zu den überaus zahlreichen, nach Inhalt und Form mannigfach gestalteten Votivreliefs für Götter und allgemein anerkannte Heroen. Äußerlich am meisten Ähnlichkeit mit den Totenmahlen haben die Votivreliefs für Asklepios, daher sie denn auch mitunter in der Deutung mit diesen zusammengeworfen worden sind, während es sich nur um allgemeine Ähnlichkeit und gelegentliche späte Übertragung desselben Schemas auch auf Asklepiosdarstellungen handeln kann.

Von den in der hiesigen Sammlung der Originalskulpturen vorhandenen Totenmahlen, die man nach dem Stil der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts v. Chr. zuschreiben möchte, oder die sich doch der damals üblichen

Formgebung anschließen, stammen die meisten (Nr. 814ff.) sicher oder wahrscheinlich aus Attika, einige (Nr. 825—828) aus Böotien, einige andere, die in der Formgebung bereits freier sind und etwas später entstanden sein werden (Nr. 830 und 829) aus Kleinasien und, wie angegeben wurde, Kos. Die übrigen (Nr. 831—838) sind spät und gehen bis in spätrömische Zeit herab. Ein gutes und ausführliches Beispiel ist Nr. 814. Hier fehlt die Schlange ebenso wie bei Nr. 816, 817, 819—825, 827, 828, 831, wie sie auf den als Grabsteine der gewöhnlichen Art zu verstehenden Nr. 832 bis 838 nicht vorhanden ist. Sie ist angebracht auf Nr. 815, 818, 826 und besonders auffällig und bedeutsam auf

Votivrelief an einen Verstorbenen. Berlin Nr. 808.

Nr. 829, 830. Den Kalathos auf dem Kopf des gelagerten Toten, wodurch dieser entweder einem Unterweltsgott angeähnlicht oder vielleicht ausdrücklich als Mitglied einer besonderen Kultgenossenschaft bezeichnet zu sein scheint, sehen wir auf Nr. 817, 821, 825, 826, 828, den Pferdekopf in der Ecke, wie durch eine Fensteröffnung, auf Nr. 825, 826. Ein Schwein wird als Opfertier herbeigebracht auf dem aus Böotien stammenden Relief Nr. 826. Die Inschrift auf Nr. 819 Ἡγεμὼν ἀρχηγέτης, deren genauere Deutung schwer zu geben ist, scheint erst nachträglich zugefügt. Die Inschriften auf den späten Reliefs Nr. 832—837 bezeichnen diese als Grabsteine in dem gewöhnlichen Sinn, wie sie sich als solche bereits durch die tektonische Form zu erkennen geben.

Außer dem bereits S. 172 besprochenen und abgebildeten Relief aus Cumä (Nr. 805) sind gute Beispiele der Votivreliefs, in denen der Verstorbene als Reiter oder neben seinem Pferde dargestellt ist, Nr. 807, wertvoll auch durch die Inschrift Καλλιτέλης Ἀλεξιμάχῳ ἀνέθηκεν, die jeden Zweifel über den Sinn ausschließt, und Nr. 808. Beide werden der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts angehören, das flachere und strengere ist Nr. 808. Freier und zugleich etwas flüchtig ist Nr. 806, aber es folgt im ganzen dem

Grabrelief aus Kleinasien. Berlin Nr. 809.

alten Schema und weicht nicht auffällig von der früher üblichen Reliefbehandlung ab. In dem Relief Nr. 809 dagegen, das aus Kleinasien kommt, spricht sich der Geist der späteren griechischen Kunst stark und auffällig aus und läßt durch den Gegensatz die streng gebundene Art der älteren Heroenreliefs um so bestimmter empfinden. Auf den Sinn des einem heroisierten Verstorbenen geweihten Denkmals deutet die große Schlange, die sich an dem Baum neben der Hauptfigur in die Höhe windet. Aber es

ist keine anbetende Nebenfigur vorhanden, das Ganze als eine Szene des Lebens aufgefaßt und mit großer Lebhaftigkeit vorgeführt. An dem Baum hängt als Jagdbeute ein Hase. Vor dem Baum steht ein kleiner Knabe mit dem gewaltigen Speer seines Herrn in der Hand. Vor dem Knaben sieht man zwei Jagdhunde, der eine springt an ihm empor, der andere scheint zu saufen. Links hält ein größerer Knabe das mit einem Fell gesattelte Pferd für seinen älteren Genossen in Bereitschaft, er hat sich einstweilen dessen Helm auf den Kopf gesetzt. Wie dieser Knabe, so ist auch das von ihm gehaltene Pferd in lebhafte Bewegung gebracht. Das sehr ungleich vertiefte Relief geht in Absicht und Vortrag in eine mehr malerische Wirkung über. Kopf, Hals und Oberkörper des Pferdes treten plötzlich und frei aus dem Reliefgrund hervor, die Hauptfigur des Jünglings ist wie freistehend behandelt, seine Beine vom Grund gelöst, der Oberkörper hängt mit dem hier weit vorstehenden Grund zusammen. Das Relief macht durch Komposition und Behandlung den Eindruck des absichtlich Bewegten und Unruhigen. Es ist mit großer Gewandtheit und Leichtigkeit, in der Ausführung ungleich und auf die Wirkung im ganzen gearbeitet.

Von den Votivreliefs des Asklepios, die vielfach in sehr schönen, die Masse der Totenmahlreliefs in der Ausführung weit überragenden Exemplaren vorhanden sind (vgl. Fr.-W. 1143ff.), gibt nur Nr. 685 ein etwas ergänztes und in der Arbeit geringes Beispiel. Asklepios thront auf einem Sessel, hinter sich die stehende Hygieia, neben sich die Schlange. Eine große Schar größerer und kleinerer Gestalten kommt auf ihn zu, anbetend und Gaben bringend.

Das schöne, strenge Nymphenrelief Nr. 709a ist schon S. 137 erwähnt worden. Links steht in bescheidener Kleinheit die Figur dessen, der das Votiv dargebracht hat. Ihm gegenüber, am anderen Ende, wird aus einer Grotte heraus der Vorderkörper des Acheloos mit bärtigem, gehörntem Menschenkopf auf der Stiergestalt sichtbar, die übliche Versinnbildlichung des Wasserquells. Oberhalb am Fels erkennt man die Reste des bocksbeinigen Pan, dessen Oberteil fehlt. Die Hauptfiguren sind die drei sich an den Händen haltenden Nymphen, die in langsamem Tanzschritt vorwärts gehen, und Hermes, der sie führt und die vorderste an der Hand gefaßt hat. Anzureihen sind Nr. 709, 710 und die darauf folgenden Nummern.

Nr. 709 zeigt oben eine Felsgrotte mit dem Quellhaupt des Acheloos, nach dem hin sich Hermes und drei Nymphen bewegen; rechts am Ende sitzt der bocksbeinige Pan, die

Syrinx blasend. Darunter folgt, die Unterkörper des Hermes und der Nymphen abschneidend, ein glatter, breiter Streif mit der Weihinschrift. Sie nennt die Namen der Wäscher, die den Nymphen und überhaupt allen Göttern dies Weihgeschenk dargebracht haben. Darunter sieht man, in größeren Proportionen als in der oberen Darstellung, links einen neben seinem Pferd stehenden bärtigen Mann, in dem man irgendeinen Heros von lokaler Bedeutung erkennen will, einen Altar und zwei weibliche Gottheiten, eine sitzende und eine stehende, mit Fackeln, wahrscheinlich Demeter und Kora.

Hermes und die Nymphen. Berlin Nr. 709 a.

Das Bruchstück Nr. 710 ist bemerkenswert, weil es die Andeutung der Felsgrotte innerhalb der strengen architektonischen Einfassung und Form zeigt, die für Votivreliefs meist angewendet wurde. Dagegen bildet bei Nr. 711 die Felsgrotte zugleich den Hintergrund und die abschließende Einrahmung. Hier ist in der Mitte ein aus Steinen aufgeschichteter Altar. Hermes und den Nymphen steht anbetend ein Elternpaar mit zwei Kindern gegenüber. Über ihnen sitzt oben in den Felsen Pan, die Syrinx blasend. Rechts am Ende ist der Kopf des Acheloos erhalten. Nr. 712 wiederholt in roher Art eine mehrfach sonst wiederkehrende Komposition, in der Pan mit den Nymphen, ohne

Hermes als Nymphenführer vereinigt ist. Andere geringe und späte Reliefs und Bruchstücke (Nr. 713, 714, vgl. auch Nr. 715) schließen sich an die alt hergebrachten Schemata an. — Den Pan in seiner Höhle mit Dionysos — man könnte vielleicht auch an Bendis denken — scheint Nr. 687 vorzuführen.

Eine Felsgrotte als Hintergrund und Umrahmung zeigen noch die Votivreliefs Nr. 679, 690 und 693. Bei dem ersten ist wie als wichtigster Bestandteil des Ganzen der bärtige Achelooskopf auf einem Untersatz in der Mitte der Darstellung aufgerichtet. Rings herum sind sieben Göttergestalten versammelt, von denen nur Zeus, mit dem Szepter in der Rechten, Agathodämon mit Füllhorn und Schale, vielleicht auch Kora mit den beiden Fackeln mit einiger Sicherheit zu erkennen sind. Das Bruchstück Nr. 693 zeigt links am Boden den Kopf des Acheloos, die Gestalt neben ihm ist Hermes-Kadmilos, der Genosse und Mundschenk der Kybele, deren Gestalt samt dem Tiere, wohl dem Löwen, zu ihren Füßen nur noch in geringen Resten vorhanden ist. Besser erhalten ist Nr. 690, ebenfalls ein Votiv für Kybele. Die Hauptfiguren sind Kybele selbst und Kadmilos, der in der Rechten die Weinkanne hält. Zwischen beiden ist ein Idol aufgestellt, möglicherweise wiederum Kybele oder eher vielleicht Hekate vorstellend. Das Tier am Boden scheint ein Hund zu sein. Der Felsrand oben ist in ähnlicher Weise ausgestattet, wie wir es von den

Weihrelief an Angdistis. Berlin Inv. Nr. 1612.

Nymphenreliefs her kennen. Links der bärtige Kopf des Acheloos, in der Mitte Pan, die Syrinx blasend, dabei zwei Widder und an den Enden Hirtenhunde. Solche besondere und freie Formen der Einfassung sind wie für Votivreliefs überhaupt, so auch in den zahlreich erhaltenen Votiven für Kybele nicht häufig. Das Übliche ist vielmehr die streng geschlossene architektonische Umrahmung, wie bei Nr. 691, 692, 694—698, 702, 705, und ebenso ist die Umrahmung auch bei den Hochreliefdarstellungen der viel verehrten Göttin, die, während sie von den Votivreliefs kaum streng zu scheiden sind, nicht eigentlich als Votive, sondern ebenso wie die Rundfiguren der Kybele als Kultgegenstände gemeint und verwendet gewesen sein mögen (vgl. Nr. 699 bis 701, 703, 704). Ein besonders schönes Beispiel der Votive für Kybele ist das freilich nicht vollständige Relief Nr. 691. Es ist nicht später als in den Anfang des IV. Jahrhunderts zu setzen, vielleicht noch etwas früher; die übrigen Kybelereliefs sind weit geringer und zum Teil spät. Links sitzt, auf zierlich geschmücktem Thronsessel, Kybele mit Tympanon und Schale in den Händen. Am Boden neben dem Sessel liegt der Löwe. Die eine Fackel haltende Figur mag Hekate oder vielleicht Kora sein. Weiter rechts ist die Gestalt des Mundschenks Kadmilos erhalten, der bereit stand, die Schale seiner Herrin zu füllen. Rechts fehlen zwei Figuren. Eine kleinere Gruppe aus demselben Kreis zeigt das wie Nr. 691 aus dem Piräus stammende Relief Inv. Nr. 1612, das noch im ursprünglichen Zusammenhang mit der zugehörigen Weihinschrift erhalten ist. Aus dieser lernen wir, daß der auf dem Felsen sitzende Jüngling in phrygischer Tracht Attis ist, die vor ihm stehende Göttin, die im Begriff ist, ihm eine Blume zu überreichen, Angdistis, eine von Kybele nicht zu unterscheidende Form der kleinasiatischen Göttermutter. In seiner im ganzen vorzüglichen Erhaltung mit der frischen Oberfläche und der zierlichen, wenn auch nicht mit höchster Feinheit durchgeführten Darstellung ist dieses Relief eines der reizvollsten seiner Art. Es wird dem Ausgang des IV. oder der ersten Hälfte des III. Jahrhunderts angehören, Wie die beiden vorhergehenden Reliefs, so stammt Nr. 692 aus dem Piräus; es gehört ins IV. Jahrhundert. Hier sitzt Kybele mit dem Löwen auf dem Schoß wie in einem Tempelchen, nach einem sehr vielfach wiederholten Schema; eine Besonderheit sind dabei die auf den Anten in leichtem Relief angegebenen kleinen Figuren des Hermes-Kadmilos und der Hekate.

Wie Kybele war Hekate überaus populär und viel verehrt. Es mag an dieser Stelle auf die hier vorhandenen

Beispiele der dreigestaltigen Hekateia hingewiesen werden, die, wie eine Reihe von Kybelefiguren, nicht als Votive, sondern als eigentliche Kultobjekte aufzufassen sein werden. Nr. 170 zeigt die Form des dreiseitigen Schaftes mit darauf gesetzten Köpfen samt, ungleich angegeben, Hals und Brust. Bei Nr. 171, woran Nr. 172—175 anzuschließen sind, sind die archaistisch geformten drei Gestalten um einen runden Schaft herumgestellt. (Vgl. oben S. 61.)

Votivreliefs für den schlangenförmigen Zeus Meilichios sind Nr. 722—724, die beiden ersten aus Attika, das letzte in Böotien gefunden. Nr. 722, bei dem die Reste der Weihinschrift erhalten sind, zeigt allein die mächtige, sich em-

Weihrelief an Zeus Meilichios. Berlin Nr. 724.

porringelnde Schlange. Bei Nr. 724 stehen die anbetenden Gestalten, ein Mann mit einem Knaben, in scheuer Entfernung vor der in ihrer Höhle sich ringelnden, mit dem Kopf vorschießenden Schlange. Auf Nr. 723 sind die anbetenden Personen, eine Frau und zwei Männer, dicht an die sie riesenhaft überragende, hoch aufgerichtete Schlange herangerückt. Wie eine ausdrucksvolle Erzählung des Vorganges ist Nr. 724, am geringsten Nr. 723 Alle drei Reliefs zeigen die Komposition und Technik der Flachreliefs, wie sie in Athen im V. Jahrhundert ausgebildet und im IV. festgehalten wurde, besonders schön Nr. 722 und 724, etwas äußerlicher Nr. 723.

XV.

Die Künstler des Maussolleums.

Für unsere Vorstellung von der im IV. Jahrhundert erreichten Kunsthöhe hat das um die Mitte des Jahrhunderts aufgerichtete und ausgeschmückte Maussolleum von Halikarnass durch den Reichtum und die Vorzüglichkeit der auf uns gekommenen Reste eine ähnliche Bedeutung wie der Parthenon für das fünfte. Der nämlichen Epoche gehören die Trümmer des neuen Artemision von Ephesos an, das an die Stelle des alten, 356 v. Chr. abgebrannten Tempels trat. Auf dem griechischen Festland kommen als zeitlich bestimmt besonders in Betracht das Asklepieion in Epidauros, das gegen 375 v. Chr. begonnen wurde, und das zierliche Denkmal des Lysikrates, das einen choregischen Sieg vom Jahre 334 v. Chr. verherrlicht. Von dem Tempel der Athena in Tegea, den Skopas erbaute, weiß man mit Bestimmtheit nur, daß er nach 394 v. Chr. fällt. Denn damals ist der alte Tempel, den der neue ersetzen sollte, verbrannt. Vermutlich gehört er in die Jahre zwischen dem Asklepieion von Epidauros und dem Maussolleum. Wir dürfen das Glück dafür preisen, daß uns außer diesen monumentalen, zur Ausschmückung der Architektur bestimmten Skulpturen auch Einzelstatuen von der Hand hervorragender Künstler erhalten geblieben sind, nicht wie so oft nur in Kopien, sondern die Originale selbst. Schon unter den bei dem Maussolleum gefundenen Rundskulpturen lassen sich manche kaum mehr unter den Begriff dekorativer Arbeit fassen. Vor allem aber sind der Hermes des Praxiteles und die am Ende des Jahrhunderts oder in den ersten Jahren des nächsten gearbeitete Nike von Samothrake Marksteine in der künstlerischen Entwicklung.

Bei den Ausgrabungen in Epidauros, welche die athenische archäologische Gesellschaft 1881 bis 1887 vornahm, fand sich eine merkwürdige Inschrift, die über die Herstellung des

Asklepieion lehrreichen Aufschluß gibt. Der Tempel, ein Bau in dorischem Stil, annähernd ebenso groß wie der Tempel auf Ägina, wurde in fünf Jahren vollendet. Der Architekt hieß Theodotos; dem Thrasymedes, demselben Künstler, der auch die Kultstatue aus Gold und Elfenbein arbeitete, waren die kostbaren, mit Elfenbein und Gold geschmückten Türen übertragen. In beiden Giebeln standen

Nereide. Akroter vom Asklepiostempel von Epidauros.

Statuen aus pentelischem Marmor etwa in halber Lebensgröße; im Ostgiebel war der Kentaurenkampf, im Westgiebel der Amazonenkampf dargestellt. Dazu kamen noch die Akroterien oben auf der Giebelmitte und auf den Giebelecken. Die Ausführung dieses ganzen äußeren Skulpturenschmuckes war auf vier oder fünf Bildhauer verteilt, unter *denen* Timotheos der wichtigste war. Denn ihm fiel die

Aufgabe zu, die Modelle herzustellen, nach denen die anderen in Marmor arbeiteten, ohne Zweifel Modelle in mäßiger Größe, beträchtlich kleiner als die ausgeführten Marmorfiguren. Timotheos selbst hatte die Ausführung in Marmor nur für die Akroterien des einen Giebels übernommen. Von den am Tempel einst vorhandenen sechs Akroterien sind die drei der Westseite wiedergefunden worden, nämlich das Bruchstück einer fliegenden Nike, welche die Giebelmitte bekrönte, und die zwei auf Seerossen reitenden Nereiden, die sich an den beiden Giebelecken entsprachen (Gipsabguß Inv. Nr. 2292). Ob diese Akroterien gerade die von der Hand des Timotheos sind, läßt sich nicht bestimmen. Jedenfalls können sie nicht viel anders ausgesehen haben, und alle diese dekorativen Skulpturen des Asklepieion müssen das Gepräge seiner Kunstart tragen. Es springt in die Augen, wie sehr sie den voraufgehenden attischen Werken verwandt und von ihnen abhängig sind. Sogar bei den zerstückelten Resten der Giebelstatuen, unter denen nur wenige in ihrer Gesamterscheinung verfolgbar sind, läßt sich diese Verwandtschaft erkennen. Deutlicher bei den Akroterienfiguren, die wie vergröberte Abkömmlinge der Niken von der Balustrade der Athena Nike aussehen. Auch bei den übrigen in Epidauros gefundenen Skulpturen ist dieser attische Charakter um so augenfälliger, je besser sie sind. Die im heiligen Bezirk gefundene Statuette der Hygia ist mit der Sandalenbinderin der Balustrade zusammenzustellen. Zwei aus der Nachbarschaft des Tempels herrührende große Votivreliefs mit dem sitzenden Asklepios (Gipsabguß Inv. Nr. 2294) gehen ganz in die Art besonders schöner attischer Grabreliefs hinein. Aber diese Skulpturen von Epidauros deuten nicht nur rückwärts nach Athen, sondern auch vorwärts nach Halikarnass. Aus dem Westgiebel des Asklepieion ist fast die einzige besser erhaltene Figur die schöne Amazone zu Pferde (Gipsabguß Inv. Nr. 2293). Sie erinnert an die asiatischen Reiter auf dem Fries der Athena Nike, aber noch weit mehr an die Amazonen auf dem Fries des Maussolleums, und wenn sie auch nicht auf der gleichen Höhe steht wie der dort gefundene prachtvolle Torso eines überlebensgroßen, orientalisch gekleideten Reiters, so darf sie doch mit ihm verglichen werden. So leitet Epidauros von Athen nach Halikarnass hinüber, und die literarische Überlieferung belehrt uns ausdrücklich darüber, daß Timotheos, den wir als den führenden Künstler beim Skulpturenschmuck des Asklepieion kennen lernen, einer der Genossen des Skopas bei der bildnerischen Ausschmückung des Maussolleums war.

Wie das riesenhafte Grabmal des Königs Maussollos, das unter die Weltwunder gezählt wurde, aussah, hat sich bisher genau und im einzelnen deutlich nicht feststellen lassen. Auf einem massigen Unterbau, dessen Seiten um weniges länger waren als die des pergamenischen Altars, erhoben sich 36 hohe jonische Säulen, über ihnen stieg eine stufenförmige Pyramide hoch in den Himmel hinein; auf ihrer abgestumpften Spitze stand ein weit über das Leben großes Viergespann, ein Bildhauerwerk des leitenden Architekten Pythios, dem bei dem Bau als zweiter führender Baumeister Satyros zur Seite gegeben war. Unerschöpflich reich war der Aufwand von figürlichen Skulpturen, die zur Ausschmückung des Baues dienten. Berühmte Bildhauer, Skopas, Bryaxis, Timotheos, Leochares, zeigten wetteifernd die Proben ihrer Kunst, und es ist glaubhaft überliefert, daß der bildnerische Schmuck der Ostseite dem Skopas, der Nordseite Bryaxis, der Westseite Leochares, der Südseite Timotheos zugeteilt war. Bei den Ausgrabungen, die Newton 1856 und 1857 für das Britische Museum vornahm, fand er außer vielen schönen Architekturteilen Bruchstücke des Pferdeviergespanns und des Wagens, vielerlei Statuen und Statuenbruchstücke von Menschen und Löwen, auch von anderen Tieren, und dreierlei Friese: Platten und Bruchstücke eines Amazonenkampfes, spärlichere Reste eines Wettfahrens (Gipsabguß Inv. Nr. 2340) und noch geringere Überbleibsel eines Kentaurenkampfes. Durch die bei der Stelle des Maussolleums aufgefundenen Stücke des Amazonenkampfes (Fr.-W. 1222—1225) wurde zweifellos, daß die schon 1846 aus dem Johanniterkastell in Budrun (dem alten Halikarnass) ausgebrochenen und nach London gebrachten elf Amazonenreliefs (Fr.-W. 1226—1236) vom Maussolleum selbst stammten, und die Reihe hat sich noch durch eine Reliefplatte, die in früheren Zeiten nach Genua gekommen war (Fr.-W. 1240), bereichern lassen. Vollständig ist sie leider nicht. Viele Platten fehlen, von anderen sind nur geringe Bruchstücke erhalten, und auch von den vorhandenen haben manche stark gelitten. Trotz dieser Lücken stellt der Amazonenfries für uns ein Gesamtbild dar, in sich geschlossen und reich genug, um die Eigenart der Kunst, die sich hier offenbart, zu erkennen und zu bewundern.

Das Thema ist das alte, an dem sich die griechischen Künstler so oft versucht haben, und wir finden die Motive wieder, die sich aus der Natur eines solchen Kampfes mit künstlerischer Notwendigkeit ergeben müssen. Zu Pferd und zu Fuß streiten die kriegerischen Jungfrauen gegen ältere und gegen jugendliche griechische Helden. Bald

sind die Griechen, bald die Amazonen siegreich, bald steht der Kampf unentschieden. Allein und zu zweien bedrohen sich die Gegner; auf beiden Parteien kommen sich die Freunde zu Hilfe. Ein Grieche reißt die Feindin vom Pferde herab, ein anderer, den Keule und Löwenfell als Herakles kenntlich machen, zerrt eine auf die Knie zusammengebrochene von rücklings an den Haaren. Eine Besiegte bittet mit vorgestreckten Händen ihren gewaltigen Überwinder um Schonung. Aber der Eindruck des Ganzen ist von dem der älteren Darstellungen desselben Kampfes durchaus verschieden, und der Vergleich mit dem Fries von Phigalia kann dazu helfen, diesen Unterschied bestimmter zu begründen. Bereits manche scheinbar gleichgültige Äußerlichkeiten hängen mit der im eigentlichen Sinne künstlerischen Leistung eng zusammen und leiten zu deren Verständnis hinüber. Bei dem phigalischen Fries (S. 110ff.) sind die einzelnen Gruppen stets innerhalb der einzelnen Platten in sich abgeschlossen, und oft genug würden sie sich, ohne die Wirkung zu schädigen, vertauschen lassen. Hier dagegen sind die Grenzlinien der einzelnen Platten nur Zufälligkeiten. Die Gruppen verteilen sich auf verschiedene Platten; überall greifen Teile einer Figur auf die benachbarte Platte über; es ist undenkbar, irgendeine Gruppe zu tauschen und hin und her zu schieben. Die Gruppen sind figurenreicher und umfassender gestaltet, sie sind leichter und lockerer komponiert, die einzelnen Figuren weiter auseinandergestellt, die Gestalten höher gewachsen, schlanker und geschmeidiger. Auch dem Fries von Phigalia fehlt nicht ein gewisser Wechsel in der äußeren Erscheinung, in Tracht und Bewaffnung auch innerhalb der beiden Parteien; er ist gering im Verhältnis zur Zahl der Figuren und spricht in der Wirkung nicht stark mit. Darin herrscht in den Reliefs des Maussolleums weit größere Mannigfaltigkeit und ein größerer Reichtum im Wechsel. Z.B. sind dort die Griechen bis auf einen alle jugendlich und nicht alle, aber weitaus die Mehrzahl nackt bis auf die Chlamys, die Amazonen fast alle in gleicher oder wenig veränderter Tracht, in hohen Stiefeln, oft mit nackter Brust, nur ausnahmsweise asiatisch gekleidet. Als Wehr und Waffen dienen den Griechen Helm, Schild und Schwert — nur ihrem Führer, der das Löwenfell trägt, die Keule — den Amazonen Helm oder Mütze, Schild und Streitaxt; eine hat den Köcher an der Seite, aber keine braucht den Bogen, häufiger die Griechen als die Amazonen sind barhäuptig. Auf den Maussolleumreliefs treten die Griechen bald nackt, bald mit wenig, bald mit mehr Gewand und Rüstung auf; sie kämpfen mit Speeren und Schwertern. Bei den Amazonen wechselt die nicht seltene

deckende asiatische Tracht mit mannigfaltig angeordneten leichteren und kürzeren Gewändern, von denen einige den nackten Körper fast unverhüllt lassen. Ihre Waffen sind Streitäxte, Speere, Bogen und Pfeil. In anderer und freierer Meisterschaft als beim phigalischen Fries ist die verschiedenartige Gewandung zur Verdeutlichung und Verstärkung der leidenschaftlichen und heftigen Bewegung der Körper verwendet. Dort spannt sich das Kleid oft, als ob es fast zerreißen wolle, und die kurzen Gewandstücke flattern und kräuseln wie eigenmächtig in der Luft. Hier ist dergleichen sehr selten. Die Gewänder folgen leichter und schmiegsamer den bewegten Körpern, nicht überall in gleicher

Fries vom Maussolleum von Halikarnass. Reihe I. (Leochares?)

Vollendung, oft in überaus freiem und großartigem Zug. Auch auf dem phigalischen Fries ist die Schlacht in eine Reihe von Einzelkämpfen aufgelöst. Aber die einzelnen Gruppen sind enge aneinander zusammengedrängt, und zumal die Amazonen erscheinen als gleichartige Bestandteile einer einheitlichen Schar. Auf dem Fries des Maussolleums sind die Helden wie die Heldinnen untereinander verschiedenartiger. Wie den einzelnen Gestalten mehr Raum und Luft gegönnt ist, so scheinen sie persönlicher und in der Empfindung freier. In jeder Bewegung und sogar in den Gesichtszügen offenbart sich die augenblickliche Leidenschaft und ein hohes Pathos. Auf dem Fries von Phigalia kämpfen die Amazonen wie dämonische Wesen, denen das

Schicksal dieses Los beschieden hat. Hier sind es kühne Jungfrauen, die auf Abenteuer auszogen. Der alte Mythus ist zu pathetischer Romantik geworden, und das Gesamtbild war auch noch in seiner sinnenfälligen äußeren Erscheinung zu phantastischer Pracht gesteigert, wenn anders die Beobachtungen über die gleich nach der Auffindung noch vorhandenen Farbspuren richtig sind.

Der Entdecker Newton hielt eine durchgängige Bemalung des ganzen Frieses für sicher. Im einzelnen werden Reste von starkem Blau auf dem Grunde, von Scharlachrot auf den Gewändern und sogar, was sehr auffällig klingt, von dunklem Rot an den nackten Körpern genannt, wozu außer den

Fries vom Maussolleum von Halikarnass. Reihe II. (Timotheos?)

üblichen Bronzezutaten die ebenso selbstverständliche farbige Bezeichnung von Waffen und dergleichen hinzukam. Auch wenn die nackten Körper nicht mit deckender Farbe bemalt waren, sondern, was glaublicher ist, der Marmor, wo er den nackten Körper darstellte, nur lasiert oder gebeizt war, muß im übrigen die Färbung weit ausgedehnt und bei so starken Gegensätzen die Farbenskala reich und prächtig gewesen sein. Bereits also um die Mitte des IV. Jahrhunderts v. Chr. gingen, gewiß nicht alle, aber hervorragende Künstler darauf aus, in eigentlicherem Sinne als früher Reliefbilder zu schaffen, indem sie, den koloristischen Reiz leuchtender Farben aus den Gemälden auf die Marmorwerke übertragend, die Farbenwirkung zu einem

selbständig und stark sprechenden Teil des Ganzen steigerten, was freilich mit der veränderten Entwicklung der Malerei selbst eng zusammenhängen mag. Sie verfuhren dabei anders als früher. Denn in der vorausgehenden Ausbildung der Marmorskulptur war die ursprünglich selbstverständliche und naive Benutzung der Farbe als wesentliches Hilfsmittel der Darstellung zwar niemals aufgegeben, aber eher eingeschränkt als erweitert und gewiß nicht nach der Seite einer phantastischen Wirkung weiter getrieben worden, auch nicht in dem von der alten Überlieferung nicht leicht abzulösenden Relief. Dafür hängen Rundskulptur in Marmor und Reliefskulptur in Marmor zu enge zusammen. Das

Fries vom Maussolleum von Halikarnass. Reihe III. (Skopas).

Ziel war vielmehr, wie in der vielfach entscheidenden Bronze, auch im Marmor die plastische Form an sich. In der Malerei selbst wurde der Schein der Körperlichkeit, das scheinbar plastische Vorspringen der Formen als ein Hauptziel verfolgt und muß lange als das wesentlichste Erfordernis und die Grundlage jeder malerischen Wirkung gegolten haben, wie vielleicht am deutlichsten die meisterhaften pompejanischen Mosaiken des Dioskurides von Samos lehren. Wie zum Symbol für dieses auf das Statuenhafte ausgehende Streben der Maler und die innige Verbindung des malerischen und plastischen Sinnes läßt sich die Komposition dieser Mosaiken ebenso wie die der Aldobrandinischen Hochzeit aus noch vorhandenen Terrakottafigürchen

zusammenstellen. Den Umschwung in den künstlerischen Absichten zeigt das große Beispiel des Mosaiks der Alexanderschlacht.

So weit, wenn die hierauf gehenden Beobachtungen des Entdeckers in ihrem ganzen Umfange richtig sind, die Anwendung von Farbe und ihr selbständiger Reiz an den Maussolleumsfriesen gesteigert gewesen sein mag, eine im eigentlichsten Sinn malerische Wirkung ist nicht erstrebt worden. Vielmehr standen die Figuren, so stark sie gefärbt gewesen sein mögen, auf einer einheitlichen, durch die gleichmäßig aufgetragene blaue Farbe um so einheitlicher erscheinenden Grundfläche. Die ganze Komposition ist

Fries vom Maussolleum von Halikarnass. Reihe IV. (Bryaxis?)

durch den entscheidenden Gegensatz dieses einheitlichen Grundes und der sich davon klar und bestimmt absetzenden Gruppen und Figuren beherrscht. Noch an dem etwa zwei Jahrzehnte jüngeren Friese des Lysikratesdenkmals mit seinen weit und leicht gestellten Figuren ist diese stilistisch strenge Haltung festgehalten, und sie würde selbst ohne Anwendung der Farbe, von der sich leider keine Spuren erhalten haben, fühlbar geblieben sein. An dem noch später entstandenen Alexandersarkophag aus Sidon sind Farben reichlich vorhanden. Sie beweisen, daß hier in der Bemalung der Figuren sehr weit und sehr weit ins Einzelne gegangen war, und so entsteht der Schein eines näheren Zusammenhangs zwischen der Farbenpracht der Maussolleumsfriese und dem milderen Farbenreichtum des Sarkophags. Aber dieser Schein trügt.

Nicht auf ein Mehr oder Minder in der Farbigkeit der Figuren kommt es an, auch nicht einmal darauf, wie weit sie sich von der Wirklichkeit entfernt haben möchte, sondern das Wesentliche und Entscheidende ist die Komposition selbst und das dabei angewandte Verhältnis zum Hintergrund. Bei dem Alexanderrelief sind die Gruppen und Figuren als ein in sich abgeschlossenes und sich genügendes Ganzes ineinander gedrängt und ineinander geschlungen. Der Grund wird nur nach oben hin in größeren Flächenteilen sichtbar. Er wirkt nicht, die Gesamthaltung bestimmend, als Einheit, weder als Fläche noch als Farbe, sondern nebensächlich als Raum oder Luft, marmorfarbig, neutral, ähnlich wie der Hintergrund auf dem Alexandermosaik behandelt ist. Übereinstimmung einzelner Hauptmotive mit solchen des Mosaiks kommt hinzu, um auf den Zusammenhang mit der Malerei und die Abhängigkeit von ihr hinzuweisen. Die Alexanderschlacht des Sarkophags wird zu den gleichzeitigen Schlachtengemälden in demselben Verhältnis stehen, wie, über hundert Jahre früher, die Kampfszenen am Tempel der Athena Nike zu den Malereien der gleichen Epoche, und es ist eine wohlbegründete Vermutung, daß die farbige Miniaturplastik des Alexandersarkophags uns vielleicht eine Vorstellung von der mühevoll ausführlichen Malweise des Protogenes von Rhodos, der übrigens auch als Bildhauer tätig war, geben könne.

Mit dem Fries des Maussolleums bietet die phigalische Amazonenschlacht durch den gleichen Gegenstand gegebene, im übrigen aber nur wenige und kaum mehr als äußerliche und zufällige Ähnlichkeiten. Nicht nur nach der Zeit und der dadurch veränderten Behandlung des Stoffes und Handhabung der künstlerischen Mittel, sondern nach ihrer innersten Natur steht sie so weit ab, daß sie schwerlich auch nur als Vorstufe gelten kann. Von älteren Kampfdarstellungen ist vielmehr die Perserschlacht am Tempel der Athena Nike am nächsten verwandt. Hier sehen wir dieselbe Lebhaftigkeit und Mannigfaltigkeit der Schilderung, dieselbe leichte und freie Anordnung figurenreicher bewegter Gruppen; sogar Haltung und Stellung, selbst Äußerlichkeiten sind gleichartig. Hier also, nicht in Phigalia, liegen die Keime zu der hohen und kühnen Komposition, die wir am Maussolleumsfries bewundern.

Während die eigentümliche und starke Wirkung des Frieses zu einem großen Teil auf dem Reichtum der inneren und äußeren Motive, auf dem Wechsel in Situation und Erscheinung, in Bewegung und Tracht der einzelnen Gruppen und Figuren beruht, so ist doch die Mannigfaltigkeit in Tracht und Bewaffnung nicht etwa in derselben Weise über die ganze Ausdehnung und alle Teile des Frieses verstreut.

Vielmehr lassen sich, wenn auch vielleicht nicht überall mit gleicher Sicherheit, innerhalb des Ganzen und seiner durchgehenden Gemeinsamkeit mehrere Reihen von Reliefplatten unterscheiden, in denen jedesmal die Besonderheiten der Tracht und Bewaffnung mit besonderen Gewohnheiten der Anordnung und sogar der Formengebung zusammentreffen. Da, wo die Amazonen in kurzem Chiton, dazu oft — und so stets, wenn sie Reiterinnen sind — mit im Rücken bauschender und flatternder Chlamys und mehrmals mit asiatischer Kopfbedeckung auftreten, ist auch bei ihren Gegnern die häufige Verwendung von lebhaft bewegten Gewandstücken auffällig, welche die Oberkörper umflattern. Die Amazonen kämpfen mit Streitäxten, Speeren, Schilden, aber keine mit Bogen und Pfeil. Die Gruppen sind figurenreich und weit gestellt, die einzelnen Gestalten schlank und in eiliger, heftiger Bewegung. Dieser Reliefreihe steht in der künstlerischen Art am nächsten eine andere Reihe, in der auch eine Amazone zu Pferd ganz ähnlich wiederkehrt. Aber die wehenden Gewandstücke sind nur ausnahmsweise angebracht. Die Gruppen sind weitläufig, doch weniger geschlossen, die Gestalten weniger schlank. Nur hier erscheinen Bogenschützinnen in asiatischer Tracht mit eng anliegenden Hosen, aber ohne Mützen. Auch ihre anders gekleideten und mit anderen Waffen — Speer und Streitaxt — kämpfenden Genossinnen sind barhäuptig, einige in aufgelöstem Haar; keine trägt einen Schild. Die künstlerisch stärkste Persönlichkeit spricht aus den Reliefs der dritten Reihe. Hier bilden kühn und schön bewegte kraftvolle Gestalten kleinere Gruppen, die sich ungesucht zu dem großen Ganzen zusammenfügen. Der Gegensatz der beiden Geschlechter ist sehr bestimmt hervorgehoben. Die Krieger sind meist nackt; mehrfach werden auch bei den Amazonen die reinen Körperformen nackt zwischen dem Gewand sichtbar. Auch hier finden wir kühn flatterndes Gewand, aber dies Motiv ist nicht als bequemes Hilfsmittel beständig wiederholt wie bei der ersten Reihe. Überall hat man den Eindruck neuer, frischer Erfindung. Näher als die beiden anderen steht dieser dritten Reihe äußerlich und der Kunstart nach die vierte, von der am wenigsten erhalten ist. Wenn man nach diesem Wenigen urteilen darf, so bleiben ihre Gestalten an Kraft und Frische der Erfindung hinter denen der dritten Reihe doch fühlbar zurück. Die Reliefs der dritten Reihe gehören nach Ausweis der Funde an die Ostseite des Baues, die Skopas, dem größten der dort tätigen Bildhauer, zugefallen war. Die erste Reihe wird mit Wahrscheinlichkeit der Westseite, also Leochares, die zweite der Südseite, also Timotheos,

die vierte der Nordseite, also Bryaxis, zugeteilt. Denn wenn auch die Friesreliefs weniger wichtige und lohnende Aufgaben gewesen sein mögen, als die an denselben Seiten aufgestellten Rundskulpturen, so sind sie doch als Ganzes zu ausgedehnt und im einzelnen im Wesen und in vielen Äußerlichkeiten zu auffällig untereinander verschieden, als daß sie — wie die Skulpturen am Asklepieion von Epidauros — von einem einzigen Modelleur erfunden und vorgebildet sein könnten

Unter den wiedergefundenen Rundskulpturen befinden sich ausgezeichnete und sehr charakteristische Stücke. Neben dem Torso des überlebensgroßen asiatischen Reiters beansprucht besondere Aufmerksamkeit die kolossale männliche Porträtfigur, die meist Maussollos genannt wird (Fr.-W. 1237). Oft, aber schwerlich mit Recht, hat man vermutet, daß sie zusammen mit einer etwas kleineren Frauenstatue, die deshalb Artemisia genannt wird (Fr.-W. 1238), oben auf der Spitze des Baus in dem von vier Pferden gezogenen Wagen gestanden habe, der sehr wohl leer gewesen sein kann. Aus über 60 Bruchstücken zusammengesetzt, ist die Statue des sogenannten Maussollos in ihrer Gesamterscheinung ziemlich vollständig. Der linke Arm war dicht am Körper im Gewand gesenkt, die Hand mit der äußeren Fläche an den Oberschenkel gelehnt, der rechte Unterarm wohl vorgestreckt, und nach der ganzen Haltung von Kopf und Schulter möchte man in der rechten Hand eher eine Schale als Szepter oder Lanze denken. Die Figur steht einfach und ruhig da, doch nicht unbewegt. Vielmehr geht ein großer Zug durch das Ganze. Das Gewand mit seinen ungleichen Massen, seinen starken Faltenhöhlen und scharfen Faltenkanten ist ausdrucksvoll geführt. Der Fluß der gehaltenen Bewegung gipfelt in der Neigung des durch die Haarmassen an seinen Seiten verstärkten Kopfes, der individuell gestaltete Züge zeigt. Das Gesicht ist breit und kräftig, die eckige Stirn deutlich in Ober- und Unterstirn geschieden, der Nasenrücken leicht gebogen, die Augenbrauen steigen in einem leichten Schwung nach außen hin. Die über der Stirn zurückgestrichenen, an den Seiten herabfallenden langen Haare geben zugleich mit der Form des Schnurrbartes und des kurzen Kinn- und Backenbartes ein etwas fremdartiges, asiatisches, fast weichliches Ansehen, während die Arbeit, welche die charakteristischen Züge heraushebt, an sich weder fein noch weich ist. Auch wenn die Statue nicht in weitester Ferne vom Beschauer in dem Wagen oben auf der Spitze des Gebäudes, sondern mit anderen gleich großen in dem Säulenumgang stand, so erforderte sie nach Maßstab und Standort eine mehr deko-

Sogenannter Maussollos vom Maussolleum von Halikarnass.

rative Behandlung. Offenbar ging die Absicht des Künstlers auf eine breite und natürliche persönliche Würde in freier und lässiger Erscheinung ohne jedes Streben, durch eine besondere Haltung etwas Gebieterisches oder gar höfisch Etikettenmäßiges auszudrücken. Das Pathos, das man in dem Gesicht finden kann, geht eher nach der Seite des Weichen, Leidenden, nicht nach der einer kraftvollen Anspannung. Die Gesichtszüge der großen Frauenstatue, die als Porträt gelten sollte, waren ohne Zweifel weniger individuell gebildet. Freilich ist das Gesicht dieser sogenannten Artemisia selbst fast ganz zerstört; aber ein anderer in der äußeren Anordnung entsprechender Kopf zeigt den

Reiter vom Maussolleum von Halikarnass.

schönen vollen weiblichen Kopftypus, der auch sonst wiederkehrt, und der als Rundskulptur mit manchen gut erhaltenen Frauenköpfen von den Maussolleumsfriesen sehr wohl zusammenstimmt. Die Ungleichheit der Arbeit, die bei so umfangreichen Aufträgen, wie sie der Skulpturenschmuck des Maussolleums erforderte, unvermeidlich ist und sich überall, bei den Reliefs wie bei den Rundfiguren, verfolgen läßt, ist besonders bemerkbar bei den zahlreichen Löwenstatuen und deren Bruchstücken (Fr.-W. 1239). Hier zeigt sich sehr auffällig, wie leicht die dekorative Behandlung der lebendigen Formen ins Schematische übergeht.

Die wiedergefundenen Rundskulpturen können so wenig wie die Reliefs allesamt mit eigener Hand von Skopas und Bryaxis, von Timotheos und Leochares hergestellt sein,

sondern diese Künstler haben jeder seinen Auftrag im ganzen übernommen und in vielen Abstufungen der persönlichen Beteiligung mit Gehilfen, Schülern und Arbeitern durchgeführt. In den besten Stücken werden wir eigenhändige Arbeit, in allen ihre Spuren und ihre Kunstart zu erkennen haben, und wie bei den Reliefs, so dürfen wir bei den Rundskulpturen nach dem besonderen Anteil der vier großen, von der Überlieferung genannten Künstler fragen. Freilich sind dafür die Fundstellen nicht überall in gleichem Maße beweisend und auch die Angaben nicht überall gleich bestimmt. Aber einiges steht durch die Fundstellen fest, und zu Hilfe kommen, außer den Unterschieden innerhalb der Maussolleumsreliefs, sicher bestimmbare Skulpturen von anderer Herkunft. An die Nordseite gehören einige Löwen und der Kolossaltorso des asiatischen Reiters. Aus diesen und aus den derselben Seite zugewiesenen Amazonenreliefs werden wir von der Kunst des Bryaxis eine zutreffendere Vorstellung erhalten, als aus den geringen Relieffiguren der Reiter an der athenischen Basis, die ein von Bryaxis gearbeitetes Weihgeschenk trug. Derselben Nordseite werden vermutlich auch die Statuen des sogenannten Maussollos und der sogenannten Artemisia zuzuteilen sein.

Von den Reliefs ist die sicherste Zuteilung die der schönen an der Ostseite gefundenen, also dem Skopas zugehörigen. Sie entsprechen in Erfindung und Gestaltung seinem hohen Ruhm, und die Zuteilung wird bestätigt durch die Reste aus dem Giebel des Athenatempels in Tegea (Gipsabgüsse Inv. Nr. 2101—2103), die, derber und massiger ausgeführt, dennoch einen gleichartigen Kopftypus erkennen lassen. Denselben Kopftypus und die skopasische Kunstart kann man noch in nicht wenigen anderen uns erhaltenen Werken wiederfinden. Alle zeigen einen pathetischen, kraftvollen, offenen Zug und volle Formen des Antlitzes, in dem Augen und Mund die Wirkung beherrschen. Gute Beispiele sind ein in Pergamon ausgegrabener Jünglingskopf, bei dem auch die starke Modellierung der Stirn charakteristisch ist, und der weichere Frauenkopf, der am Südabhang der Akropolis in Athen gefunden worden ist (Fr.-W. 1277). Der erstere ist im Pergamon-Museum, von dem zweiten ist in unserer Sammlung ein anderes Exemplar (Nr. 610), das freilich den Unterschied der Kopie gegenüber dem Original stark empfinden läßt.

Timotheos kennen wir schon von Epidauros her. Die bereits dort so deutlich sich aussprechende Kunstart, und im einzelnen, der Vergleich mit den auf Hippokampen reitenden Nereiden, hat gestattet, ihn als Urheber der

im Altertum oft wiederholten statuarischen Gruppe zu erkennen, die Leda mit dem Schwan darstellt. Eine in mäßiger Größe ausgeführte Replik von guter Arbeit, aber

Ganymedes nach Leochares. Rom, Vatikan.

in pergamenischen Stil umgesetzt, ist aus Pergamon nach Berlin gekommen.

Von den Werken, durch die Leochares im Altertum berühmt war, ist in der literarischen Überlieferung nur von einem einzigen eine genauere Nachricht gegeben, von seiner *Gruppe des* vom Adler entführten Ganymedes. Eine in

ziemlich kleinem Maßstab ausgeführte, leider nicht gut erhaltene, aber im Gesamtmotiv deutliche Wiederholung befindet sich in Rom in dem vatikanischen Museum (Fr.-W. 1246). Der mächtige Adler trägt den Knaben, ihn vorsichtig fassend, aufwärts. Wie früher Päonios die Aufgabe erfüllt hat, die Nike in ihrem Flug vom Himmel abwärts glaubhaft vor Augen zu stellen, so hat sich Leochares hier an dem Problem versucht, Flug und Bewegung nach aufwärts wiederzugeben, und daß ihm die Lösung gelungen, läßt noch die geringe Nachbildung erkennen. Während indes Päonios seine Nike überlebensgroß zu bilden hatte, wird die Gruppe des Leochares, wenn auch vielleicht größer als die vatikanische Kopie, doch schwerlich über zwei Drittel der Lebensgröße hinausgegangen sein, und man darf die Frage aufwerfen, ob nicht der ganze Baumstamm, an dem der Adler samt Ganymed hängt, und auch der Hund samt der ganzen Basis Abweichungen von dem Original sind. Dieses war aus Bronze, und wie Päonios bei seiner Nike die sehr hohe Aufstellung zu Hilfe genommen und den das Gewicht haltenden Marmorblock für die Vorderansicht versteckt hat, so drängt sich bei dem Ganymed des Leochares die Vermutung auf, die Gruppe möchte ohne die die Wirkung störenden, aber für die Marmortechnik unvermeidlichen Zutaten des Baumstammes und der Basis, in einer, wenn auch mäßigen Höhe, an einer Wand angebracht gewesen sein. Für die Umbildung der Gruppe, die uns in einem Exemplar in Venedig erhalten ist, steht dies außer Zweifel. Gerade in der Zeit, der Leochares angehört, ist es zuerst aufgekommen, Terrakottafigürchen, dann auch Terrakottagruppen schwebend anzubringen, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß für das, was in der Kleinkunst so häufig war, es auch in der großen Kunst nicht an Beispielen fehlte. Jedenfalls aber lehrt uns die Gruppe des Ganymed mit dem Adler die besondere Art kennen, in der Leochares die Bewegung aufzufassen verstand, auch die besondere Art, wie er das Gewand zur Verdeutlichung der Bewegung und zur gegensätzlichen Hervorhebung und Umrahmung der nackten Körper und als Hintergrund, auf dem sie sich abheben, zu verwenden liebte, wie wir diese persönliche künstlerische Gewöhnung an den Reliefs vom Maussolleum wiederfinden.

Diese klar ausgesprochene Eigenart gestattet, auch die Statue, die noch heute als die berühmteste unter allen Antiken bezeichnet werden darf, den belvederischen Apoll (Fr.W. 1523), in seinem Ursprung auf Leochares zurückzuführen. Freilich hat der überaus geschickte Bildhauer,

dem wir die belvederische Marmorstatue verdanken, in dem Vorbild, das er kopierte, weniger die Kraft als die Eleganz und Feinheit der Erscheinung im ganzen und im einzelnen aufgesucht; er hat sich nicht versagen mögen, die Feinheit noch zu überfeinern, an den Locken und überall Künstlichkeiten und Zierlichkeiten zuzufügen, die ins Kleinliche und Schwächliche übergehen mögen. Aber die Gesamterscheinung ist treu bewahrt, und was die gewollte Wirkung am meisten verwirrt, die falsche Haltung der linken Hand und des rechten Unterarms, ist erst bei der modernen Herrichtung und Ergänzung verfehlt worden. Wir müssen uns die linke Hand, die den Bogen hielt, nicht nach außen gedreht, sondern der Bewegung des Armes folgend vorgestreckt denken, den rechten Unterarm, den der Ergänzer durch ein modernes Zwischenstück mit dem Oberarm verbunden hat, einfacher herabgesenkt. Die Formen, die uns bei der belvederischen Statue zu glatt und matt oder zu gekünstelt und kleinlich scheinen, müssen wir in den einfacheren, auf das Große gehenden Vortrag der Maussolleumsskulpturen zurück zu übersetzen suchen, und diese Aufgabe unserer Phantasie wird erleichtert durch den einst im Besitz des Bildhauers Steinhäuser, jetzt, leider durch die Steinhäusersche Restauration verdorben, im Museum zu Basel befindlichen Apollokopf (Fr.-W. 1525), in dem derselbe Kopf wie der der vatikanischen Statue, aber auf einer älteren Stufe vorliegt. Er ist eine originale Arbeit aus dem IV. Jahrhundert, und seine Vorzüge vor dem belvederischen Kopf sind trotz der entstellenden Ergänzung, die er zu erleiden hatte, für jeden, der sehen will, unverkennbar in all und jeder Form, in dem kraftvollen Umriß des Antlitzes und des Hinterkopfes, in dem sprühenden Blick, in Stirne, Schläfen und Mund, in dem ungekünstelt freien Haarschlag. Die Formengebung des Steinhäuserschen Kopfes aber weist auf die Maussolleumsskulpturen und unter ihnen am meisten auf die dem Leochares zugeteilte Reliefreihe hin, wie das Bewegungsmotiv, auf dem die Lieblingstatue Winckelmanns in ihrer leuchtenden leichten Erscheinung aufgebaut ist, sich dem Ganymed des Leochares zur Seite stellt. Während der knabenhafte Körper des Ganymed durch den gen Himmel fliegenden Adler nach oben getragen wird, bewegt sich die göttliche Erscheinung des mit dem Bogen drohenden Apoll aus eigener Kraft schreitend an uns vorüber. Wir sehen ihn die Füße voreinander setzen. Aber »sein Schritt schwebet gleichsam ohne die Erde mit den Fußsohlen zu berühren«. Der Rumpf bedarf zu seiner Stütze der Schenkel nicht; es ist, als ob der ganze adernlose Körper das Vermögen des freien

Hin- und Herschwebens in sich berge und Schenkel und Füße die Bewegung nicht hervorrufen, sondern ihr folgen. Der Ganymed schwebt wirklich, weil er vom Adler in die Luft gehoben wird, seine Beine hängen herab, weil sie nichts zu tragen haben, sondern vom Rumpfe mitgezogen werden. Beim Apoll hat der Künstler den Eindruck eines überirdisch schwebenden Ganges ohne äußere Motivierung, nur durch die Bewegung der Gestalt selbst erreicht. In beiden Werken hat ihn dasselbe Problem in verschiedenen Abstufungen beschäftigt, und die Gleichartigkeit beider wird durch die übereinstimmende Anlage des Gewandes noch augenfälliger.

XVI.

Praxiteles.

An Ruhm überstrahlt alle am Mausolleum tätigen Bildhauer, denen ihn nur eine vereinzelte und unglaubwürdige Nachricht zugesellt, Praxiteles. Im späteren Altertum wenigstens erfreute er sich einer so schrankenlosen Popularität und so leidenschaftlicher Bewunderung, wie sie keinem anderen antiken Künstler, von modernen vielleicht nur Correggio während des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, zuteil geworden ist. Von keinem anderen Künstler werden bei den antiken Schriftstellern so viel Werke im einzelnen erwähnt, wie von Praxiteles. Mit Ausnahme des olympischen Zeus und der Parthenos des Phidias wird kein Kunstwerk so häufig genannt wie die knidische Aphrodite des Praxiteles, die sprichwörtlich und in aller Mund war, und kein einziges ist enthusiastischer gepriesen worden. Wie sich einst eine junge Römerin in den belvederischen Apoll verliebte, so sollte sich wahnsinnige Liebe an die knidische Aphrodite geheftet haben. Alle Statuen der Aphrodite, alle Statuen des Eros von Praxiteles' Hand galten als ein Höchstes, Unerreichbares; ein Satyr hatte den Beinamen der »weitberühmte«. »In der Marmorskulptur hat Praxiteles sich selbst übertroffen.« »Seine Marmorwerke leben.« »Er hat dem Marmor die Leidenschaften der Seele beigemischt.« Das sind Kunsturteile, die dem Altertum geläufig waren. Von dem Leben des Praxiteles wissen wir fast nichts, als daß er ein Athener und der Vater zweier angesehener Bildhauer, des Kephisodot und des Timarchos, war. Mehrere Generationen hindurch scheint die Bildkunst in der Familie des Praxiteles heimisch gewesen zu sein. Denn es wird ein früherer Kephisodot genannt, in dem man den Großvater des jüngeren gleichnamigen Bildhauers und den Vater des Praxiteles vermutet. Dann hat dieses Künstlergeschlecht, dem noch ein älterer Praxiteles und wieder gleichnamige Künstler aus späteren Generationen angehörig sind, eine

Ausnahmestellung eingenommen, indem es mit einer in seiner attischen Heimat angesehenen und weit verzweigten Familie verwandt ist. Denn der vornehme Phokion hatte eine Schwester des älteren Kephisodot geheiratet.

Von dem im Altertum am meisten gefeierten Werk des Praxiteles, der Marmorstatue der Aphrodite in Knidos, besitzen wir statuarische Kopien; nur Kopien auch von dem Apollon Sauroktonos, der ausdrücklich als Erzwerk bezeichnet wird. In dem ausruhenden Satyr, der in so vielen Repliken erhalten ist, erkennt man fast ohne Widerspruch ein Vorbild von der Hand des Praxiteles. Alle anderen Vermutungen von Nachbildungen praxitelischer Werke sind unsicher und umstritten. Ein paar Reminiszenzen auf Münzbildern — des Eros in Parion und eines Dionysos in Elis — helfen nicht weiter, ehe übereinstimmende statuarische Kopien gefunden sind. Nur ein einziges Werk von der Hand des großen Meisters hat uns das Glück beschert, den durch die deutschen Ausgrabungen in Olympia am 8. Mai 1877 aufgefundenen Hermes (Fr.-W. 1212). Mit diesem wundervollen eigenhändigen Werke sind an Wert auch nicht von ferne zu vergleichen die Reliefs von einer Basis in Mantinea, welche die von Praxiteles geschaffenen Standbilder der Leto, der Artemis und des Apollon trug (Gipsabguß Inv. 2237). Aber sie sind überaus willkommen als Hilfsmittel für unsere Vorstellungen von praxitelischer Art und Kunst. Die erhaltenen Platten, die den Wettstreit des Marsyas mit Apoll und die Gestalten von sechs Musen zeigen, sind ohne Zweifel nach dem Entwurf des Praxiteles, vermutlich unter seinen Augen entstanden.

Es versteht sich von selbst, daß wir, um eine Einsicht in die Größe und Eigenart des Praxiteles zu gewinnen und seine kunstgeschichtliche Stellung zu begreifen, von der Statue des Hermes, als dem einzigen Original, ausgehen müssen.

Die Gruppe ist nicht vollständig erhalten. An der Hauptfigur des Hermes fehlen die beiden Unterschenkel, der linke Fuß, die rechte Hand; mehr zerstört ist der kleine Dionysos, der auch an der Oberfläche mehr gelitten hat als die Hauptfigur, bei der nicht nur das Antlitz samt der Nase unverletzt geblieben, sondern auch die ganze Oberfläche von einer Unberührtheit ist, wie es überaus selten bei anderen Antiken gleich hohen Ranges der Fall ist. Nach längerem Schwanken ist man, wie es scheint, jetzt allgemein darüber einverstanden, daß Hermes, während er in der linken Hand sein Kerykeion hatte, mit der verlorenen rechten Hand eine Traube in die Höhe hielt. Nach ihr streckte das auf dem linken Arm des gewaltigen Hermes

Hermes des Praxiteles. Olympia.

sitzende Götterkind seinen kleinen linken Arm aus; mit dem rechten Händchen hält es sich dabei an der Schulter des Hermes fest. Etwas variiert kehrt das gleiche Motiv wieder auf einem pompejanischen Bilde und auf einer Münze von Zakynthos: beide Male hält ein Satyr dem Dionysoskind, das er trägt, mit der rechten Hand eine Traube hin.

Auf dem langen Weg zu den Nymphen, zu denen Hermes auf Zeus' Befehl das Knäbchen zu bringen hat, gönnt er dem Kinde und sich selbst Rast und heiteres Spiel. Seinen Mantel hat er über einen starken Rebstamm gehängt und stützt darauf den Arm, auf dem das Kind sitzt. Er freut sich daran, dem künftigen Weingott die reiche glänzende Traube vor den Augen spielen und ihn danach greifen zu lassen.

Immer wieder haben sich die griechischen Künstler daran versucht, die in den frühesten Zeiten unfreie Anordnung ihrer Gestalten umzubilden und zu vervielfältigen, indem sie immer neue Arten des Wechsels von Standbein und Spielbein anwendeten. Bei dem Hermes ist ein Teil der Last des Körpers von den Beinen weggenommen und durch den linken Arm auf den stützenden Baumstamm übertragen. Dabei biegt sich die rechte Hüfte in schönem Schwung nach außen, und der ganze Umriß des Körpers bildet eine reizvoll hin und her geführte Wellenlinie, in die der wenig geneigte Kopf, dessen Augen an dem Knäbchen vorbei träumerisch in die Ferne schauen, mit bewußter Absicht eingefügt ist. Wie sonst oft die Schönheit des nackten Körpers durch ein dahinter gespanntes Gewand wirksam hervorgehoben wird, so hilft hier der Gegensatz des neben dem Körper angebrachten großen Gewandstücks mit seinen starken Falten und seiner stoffartigen Oberfläche den spiegelnden Glanz des Götterkörpers noch leuchtender hervortreten zu lassen. Die Stütze, deren die Marmorbildner bei Einzelstatuen nicht gerne entbehren, ist nicht wie ein Notbehelf äußerlich und bedeutungslos neben die Figur gestellt, sondern als wesentlicher Teil in das Gesamtmotiv hineinkomponiert; sie gibt der Erscheinung die breite und ruhige Fülle, ohne welche die Gestalt des Hermes nur wie die unvollständige Hälfte eines Ganzen wirken könnte. Wenn sie allein ohne die vom Gewand überhängte Stütze erhalten wäre, würde man trotz aller Bewunderung der Schönheit vielleicht den Vorwurf hören, daß die Anmut der Stellung nicht frei von Übertreibung und allzu bewußter Absichtlichkeit sei.

Die Gestalt des Hermes bietet das Bild vollkommener Schönheit, und es ist eigentümlich, wie in ihr Kraft und

Anmut verbunden sind oder vielmehr eine natürlich gegebene ungewöhnliche Körperkraft in anmutige Formen ausläuft. Der Götterjüngling ist hochgewachsen, von mächtigem Körperbau. Aber die Muskeln, die von zarter Haut überdeckt in so schönem Spiel vor uns ausgebreitet liegen, sind nicht athletisch ausgebildet und gestählt, sondern mühelos gewachsen und gepflegt. Wie wir uns in der Betrachtung der Freude und dem Genuß hingeben, so offenbart die Gestalt den Genuß des Daseins, eines göttlichen Seins an sich, ohne Mühsal, ohne Anstrengung der Tätigkeit. Auch der Kopf verrät keine gesteigerte geistige Tätigkeit. Er ist sehr persönlich, sehr göttlich, mindestens im Sinne des Ungewöhnlichen. Aber sein Ausdruck ist beschlossen in der einmal gegebenen Stufe des Daseins, unberührt von Leidenschaft und Schmerz, unnahbar in den Schranken seiner Göttlichkeit. Die gewaltige Gestalt, der sich der Kopf einheitlich und gleichartig einfügt, ist in eine anmutig schmiegsame Haltung hineingezwungen. Über die Grundformen ist eine unerschöpfliche Fülle von schönen, anmutigen und weichen Einzelformen ausgestreut, die in zartbestimmten Übergängen ineinander überfließen. Seltene Male im ganzen Verlauf der Kunstgeschichte ist ein gleich liebevoller Wettkampf mit dem Reichtum der Natur begonnen und siegreich durchgeführt worden.

Bei dem ersten Bekanntwerden des praxitelischen Hermes haben moderne Bildhauer die Meisterschaft der Arbeit bewundernd nachempfunden. Aber mehr noch als der nackte Körper hat das über den Baumstamm hängende große Gewandstück ihr Entzücken und ihr Erstaunen erregt. Von der Hand des Gottes über den Stamm gehängt, folgt es nur dem Gesetz der Schwere und des Stoffes. Alle Zufälligkeiten der Falten und Faltenaugen sind am Modell mit dem feinsten Schönheitssinn sorgfältig überwacht und zurechtgeschoben und im Marmor mit erstaunlicher Meisterschaft in ihrem wundervollen Reichtum an großen und kleinen Motiven, starken und gelinden, scharfen und weichen Faltenhöhen und Faltentiefen, rundlichen und eckigen Faltenhöhlen und Faltenspitzen, in allen Brechungen und Biegungen, wie sie die Textur des Stoffes erfordert und bedingt, beobachtet, nachempfunden und wiedergegeben. Es ist eine selbständige Gewandstudie, der sich in ihrer spielenden leichten Meisterschaft kaum gleich Vollkommenes an die Seite stellen läßt, und doch nur ein dienender Teil des Ganzen. Die Rückseite der Gestalt, die der genaueren Betrachtung entzogen war, ist mit demselben großen Können angelegt und modelliert wie die Vorderseite, aber in der Durchführung weniger weit gebracht.

Das ganze Motiv baut sich auf dem Verhältnis des Hermes zu dem Dionysosknäbchen auf. Aber unwillkürlich spricht man nicht von einer Gruppe des Hermes mit dem kleinen Dionysos, sondern von der Statue des Hermes. Das Götterknäbchen wirkt durch die zur ganzen Gruppe sehr geringe Größe und Masse nur wie nebensächlich, fast wie ein motivierendes Attribut. Auch in der Durchführung tritt es zurück, und man hat sogar in seiner Bildung eine gewisse Unfreiheit zu erkennen geglaubt. Schwerlich gibt es ein großes, die gewollte Wirkung voll und stark ausfüllendes Kunstwerk, in dem all und jeder einzelne Bestandteil auf den gleichen Grad der Vollendung gesteigert ist. Vielmehr wird stets irgend ein Teil um der Gesamtwirkung willen scheinbar vernachlässigt und absichtlich vereinfacht sein. Hier mag indessen unwillkürlich der Zusammenhang mit der älteren Gewohnheit der Kinderbildung mitgesprochen haben. Erst sehr spät ist die griechische Kunst auf die besondere Darstellung der Kinder und auf intime Szenen, in denen Kindern eine wichtige und selbständige Bedeutung zufällt, gekommen. In der christlichen Kunst war von Anfang an das Thema durch das Christuskind gegeben. Wenn, zumal in Florenz, schon im Quattrocento die Darstellung des Christuskindes und seines Verhältnisses zur Mutter einen unerschöpflichen Quell der anmutigsten und rührendsten Motive eröffnet, sind in der griechischen Kunst noch im IV. Jahrhundert Darstellungen wie die Gruppen des Kephisodot und Praxiteles vereinzelt, auf einer Stufe der kunstgeschichtlichen Entwicklung, wie sie nicht dem Quattrocento, sondern Correggio und der ersten Hälfte des Cinquecento entsprechen möchte. Wie wir ähnliches in älteren griechischen Kunstwerken beobachten können, ist das praxitelische Dionysosknäbchen, wenigstens in der Gesamterscheinung, nicht sowohl ein Kind in den kindlichen Formen seines Alters, als ein verkleinerter erwachsener Mensch, und der Gedanke, daß ein Götterkind in anderer als der den menschlichen Kindern gemäßen Bildung und in frühreifer Eigenwilligkeit der Haltung und Bewegung erscheinen müsse, ist Praxiteles schwerlich in den Sinn gekommen.

Für den Eindruck des Hermes und überhaupt jeder Marmorstatue von der Hand des Praxiteles war die Mitwirkung der Farbe ein wesentliches Kunstmittel. Gerade der Hermes kann uns lehren, wie sehr sein Meister es verstanden hat, das edle Material des Marmors in seiner leuchtenden Schönheit wirksam zu machen und durch die fein geschliffene Formgebung dem ganzen Werke den Schein zu verleihen, daß es aus einem überaus köstlichen Stoffe

gebildet sei. Aber zu diesem Schein gehört ein Schimmer der Farbe; und wir wissen aus einer zufällig erhaltenen Nachricht, wie großen Wert Praxiteles auf diesen Schimmer legte. Auf die Frage, welches seine besten Werke seien, hat er geantwortet: die, an denen der Maler Nikias die farbigen Zutaten zugefügt hat. Schon deshalb und aus der Analogie der in den attischen Bildhauerwerkstätten geltenden Tradition, aus der Praxiteles sich nicht gelöst hat, müßten wir bei dem Hermes die Verwendung von Farbe voraussetzen, auch wenn keine Farbspuren erkennbar wären. Am Haar des Hermes erkennt man Reste eines nur wenig bräunlichen Rot — die Haarfarbe war also dasselbe Rot, das z. B. bei den Terrakottafigürchen aus Tanagra so oft vorkommt. Rot und Spuren von Vergoldung fanden sich an den Riemen der Sandale des allein erhaltenen rechten Fußes. Natürlich waren außerdem die Augensterne und die Lippen gefärbt. An den Gewandstücken muß mindestens die Verschiedenheit des kleinen Gewandes des Dionysosknaben von dem Mantel des Hermes durch eine bestimmte Nuance verdeutlicht gewesen sein. Das Kerykeion des Hermes wird golden, die Traube in seiner Hand farbig glänzend gewesen sein. Die farbigen Zutaten müssen sich in milder und klarer Farbenharmonie mit der durch eine Wachstränkung gesänftigten leuchtenden Transparenz des Marmors vereinigt haben. Die Bezauberung, die von dem Werke ausgeht, liegt in der letzten Vollendung und feinsten Durchführung, für die es von Anfang erdacht war. Bei jeder Abminderung dieser Formvollendung der Oberfläche muß der Reiz verwischt werden, als ob der bunte Staub von den Flügeln des Schmetterlings herabfalle; und keine Kopie kann ein Werk, wie es aus der Hand des Meisters hervorgegangen ist, ersetzen und ausreichend wiedergeben.

Der Hermes gehörte im Altertum nicht zu den am meisten gefeierten Statuen des Praxiteles. Mindestens also in der gleichen Formvollendung müssen wir uns sein berühmtestes Werk, die Aphrodite in Knidos, denken; und wie weit steht die Arbeit der Kopien (z. B. Fr.-W. 1215) von der Vollendung des Hermes ab! Wie sehr weichen sie auch in Einzelheiten der Komposition, besonders in der Anordnung des Gewandes, von einander ab! Dennoch lassen die besten unter ihnen die ursprüngliche Schönheit ahnen und den Weltruhm begreifen. Die hoheitvolle, schlanke und biegsame Frauengestalt ist in leichtem Vorwärtsschreiten begriffen und sieht in scheuer Träumerei vor sich hin, während sie mit der linken Hand ihr Gewand auf eine zur Seite am Boden stehende Vase legt. Sie ist bewegter als

der Hermes, und man kann sich denken, daß die Aufgabe, einen solchen Frauenkörper zu bilden, der besonderen Art von Genialität, wie sie Praxiteles eigen war, am meisten entsprach. Auch möchte er für das Ideal, das ihm vorschwebte, leichter ein vollkommenes lebendiges Modell gefunden haben, als zum Beispiel für den Hermes.

Im Apollon Sauroktonos (Fr.-W. 1214) zeigte Praxiteles den an der Grenze des Knaben- und Jünglingsalters stehenden Gott, wie er mit dem Pfeil in der rechten Hand nach der an einem hohen Baumstamm herankriechenden Eidechse in grausam kindischem Spiel zielt. Die vorhandenen Kopien lassen die praxitelische Ponderation und die praxitelische Eleganz der Stellung erkennen, und nach den zahlreichen Wiederholungen — von denen eine unvollständig erhaltene auch im Berliner Museum ist (Nr. 48) — und einem Epigramm bei Martial zu schließen, muß die Statue in weiten Kreisen sehr beliebt gewesen sein. Auffällig ist der tote Zwischenraum zwischen der Gestalt und dem Baumstamm. Der Vergleich läßt den schönen Reichtum in der Komposition des Hermes um so stärker empfinden.

Ohne ein äußerlich gegebenes Hilfsmittel ist durch eine schon früh ausgesprochene Vermutung, die sich bewährt hat, der »ausruhende Satyr« auf Praxiteles zurückgeführt worden. Die Zahl der uns erhaltenen Wiederholungen, die in Nebensachen von einander abweichen, ist außerordentlich groß. An Schönheit und Feinheit der Arbeit übertrifft alle weitaus das in den Kaiserpalästen zu Rom gefundene Pariser Exemplar (Fr.-W. 1216). Leider ist dieses beste Exemplar nicht sehr vollständig erhalten, und vor allem vermissen wir bei ihm schmerzlich den Kopf, dessen reizvolle Bildung bereits in den geringeren Kopien unsere Bewunderung erregt.

Die Komposition ist einfacher, schlichter als die des Hermes, aber von in sich reifer, ruhiger und satter Meisterschaft, reicher und geschlossener als die des Sauroktonos. Wieder ist die Gestalt an einen Baumstamm gelehnt und ein Teil der Last von den Beinen auf die Stütze abgeladen, und wieder verläuft der Umriß der Gestalt in sanft geschwungenen Linien. Aber der in dieser Bewegung gebogene Körper und der gerade Baumstamm fügen sich enger zu einem einheitlichen Ganzen zusammen als bei dem Sauroktonos. Dieser entbehrt jedes Gewandes, bei dem Hermes und der Aphrodite ist das Gewand wie selbständig neben der Figur hinfließend. Bei dem Satyr unterbricht das als Gewand dienende, schön angeordnete Pantherfell, dessen Kopf hervorsticht, wirkungsvoll die nackten Formen des Oberkörpers. Bei der Aphrodite scheint der vorwärts-

gehenden Bewegung für einen flüchtigen Augenblick Halt geboten, um den wunderbaren Anblick, den die hohe und reine göttliche Gestalt gerade eben darbietet, im Marmor festzuhalten. Bei dem Sauroktonos wie bei dem Hermes ist das Bild der Ruhe, das der Beschauer empfängt, mit einem nicht in demselben Maße glaubhaften Element der Bewegung durchsetzt. Der Satyr ist in völliger Ruhe: das Motiv erfüllt sich ohne jede Störung oder Ablenkung. Vielleicht haben schon andere Künstler vor oder neben Praxiteles Apoll und andere Götter auf einer Altersstufe gebildet, wie sie der Sauroktonos zeigt, vielleicht auch sich an ähnlichen jugendlich anmutigen Satyrgestalten versucht, wie wir sie an seinem Satyr bewundern, an dem von der ursprünglich halbtierischen Mißgestalt der Gattung nichts übrig geblieben ist als die sich ihres sinnlichen Daseins freuende, unbefangene und heitere Natürlichkeit, und als äußerliche Kennzeichen die zu dem vollen lachenden Gesicht mit den schelmisch blickenden Augen so wohl stehenden, nach oben spitz ausgehenden Ohren. Wir stehen unter dem Eindruck einer durchaus persönlichen Schöpfung, und auch hier gilt der Satz, daß die wahre Originalität nicht darin besteht, etwas Neues hervorzubringen, sondern »dergleichen Dinge so zu sagen, als wenn sie vorher niemals wären gesagt gewesen«. Unter den antiken Marmorwerken im Berliner Museum sind zwei Wiederholungen des ausruhenden Satyrs (Nr. 258, 259), von vier anderen nur die Köpfe (Nr. 264—267). Sie reichen aus, um eine Vorstellung von der Gesamtkomposition zu vermitteln, während der Pariser Torso (Fr.-W. 1216) ein Abbild der ursprünglichen Feinheit und Meisterschaft der Arbeit geben kann.

Bei der großen Beliebtheit, deren sich Praxiteles noch im späteren Altertum erfreute, sind in dem uns erhaltenen Antikenvorrat ohne Zweifel noch andere Kopien, Nachbildungen und Umbildungen praxitelischer Werke vorhanden, und sie müssen sich durch immer erneute geduldige Beobachtung auffinden lassen. Aber gerade durch die besonderen Vorzüge, die allem eigen waren, was aus der Hand des großen Meisters kam, durch die aufs äußerste getriebene Vollendung, auf der der bezaubernde Reiz beruhte und ohne die die gewollte Wirkung versagt, ist es schwerer, seine Schöpfungen in ungefähren, willkürlich veränderten und verwischten Nachbildungen mit wirklicher Sicherheit wiederzuerkennen, als man es bei einer so stark ausgesprochenen persönlichen Eigenart hoffen sollte. Auch versteht es sich von selbst, daß es einem solchen Künstler nicht an Nachahmern fehlte, die freilich nicht seinen geläuterten Schön-

heitssinn, seine feine Empfindung und die Zartheit der vollendeten Durchführung erreichten, wohl aber das äußerlich Erlernbare seiner besonderen Art, die Figuren schmiegsam und anmutig zu stellen, bis zu einem gewissen Grad täuschend wiederzugeben vermochten.

Wir sind so glücklich, in dem Hermes eine eigenhändige, auf das feinste durchgeführte Einzelstatue des Praxiteles zu besitzen. Aber für den Reichtum seiner Kunst kommt uns nicht die Anschauung größerer Reihen monumentaler Skulpturen zu Hilfe, wie sie uns z. B. für Skopas und seine Genossen durch die Reste des Mausolleums zu Gebote stehen. Ob die Metopen mit den Heraklestaten am Herakleion in Theben von dem berühmten Praxiteles oder dem gleichnamigen älteren Bildhauer herrührten, ist zweifelhaft. Der Altar bei dem im IV. Jahrhundert glänzend erneuten Artemision in Ephesos war von dem berühmten Praxiteles. Weder durch die englischen noch durch die österreichischen Ausgrabungen sind diese Altarreliefs wiedergewonnen worden. In dem am vollständigsten erhaltenen Säulenrelief vom neuen Artemision (Fr.-W. 1244) hat man geglaubt praxitelische Art und Kunst wiederzufinden, besonders in der weichen Gestalt des Eros, der wie träumend in die Ferne sieht, und in dem nach aufwärts blickenden, sich zurückbiegenden Hermes. Wenn diese Vermutung richtig ist, so kann sie nur aufs neue beweisen, wie viel von dem Reiz praxitelischer Kunst durch eine geringe oder nicht weit gebrachte Ausführung verloren geht. Einigen Ersatz gewähren die Reliefs von Mantinea (Gipsabgüsse Inv. Nr. 2237). Die uns erhaltenen sechs Gewandfiguren von Musen offenbaren die Anmut, die der leicht formenden Hand des Meisters zu Gebot stand, der feierlich in siegesgewisser göttlicher Heiterkeit dasitzende Apoll mit der Phorminx in den Händen die eigene Hoheit, der Marsyas, der die Doppelflöten handhabt, als ob es sich um eine körperliche gewaltsame Anstrengung handle, die spielende überlegene Art, mit der Praxiteles ein solches Thema zu behandeln verstand. Verwandt mit den Musengestalten dieser Reliefs sind die in dem reichen Wechsel gleichartiger Motive so bewunderungswürdigen trauernden Frauen an dem Sarkophag von Sidon. Am leichtesten aber führen in die Welt praxitelischer Kunstanschauung ergänzend ein die bescheidenen kleinen Tonfiguren aus Tanagra, die in ihren schönsten Beispielen wie ein Abglanz der milden, fein und träumerisch gestimmten plastischen Poesie praxitelischer Frauengestalten anmuten.

In früherer Zeit war dem Kephisodot in seiner Gruppe der Eirene mit dem kleinen Plutos (Fr.-W. 1210) eine ähn-

Eirene mit Plutos nach Kephisodot. München.

liche Aufgabe zugefallen, wie sie Praxiteles im Hermes zu lösen hatte. Auch wenn Kephisodot nicht sein Vater gewesen sein sollte, so hat Praxiteles ohne Zweifel die ältere Gruppe gekannt, und er wird sich ihrer, als er den Hermes erfand, erinnert haben. Sehr tief geht die Ähnlichkeit nicht. Es ist beide Male eine erwachsene Gestalt, die, stehend, ein kleines Kind auf dem linken Arm hält. Beide Male ist der rechte Arm hoch erhoben, der Kopf freundlich zu dem Pflegling geneigt und dicht bei dem Kind noch ein Attribut angebracht, einmal das Füllhorn des Plutos, das andere Mal das Kerykeion des Hermes. Die milde warme Freundlichkeit, die das Zusammenneigen der Köpfe ausspricht, liegt beide Male über der ganzen Gruppe. Aber die Gewandfigur der Eirene steht in einfacher und würdiger Ruhe da, wie wir ähnliche feierliche voll bekleidete Frauen so oft in der älteren attischen Kunst sehen; sie schließt sich so unmittelbar an die Überlieferung der perikleischen Epoche an, daß man sich nur ungern entschließt, die Gruppe erst um das Jahr 375 v. Chr. anzusetzen. Die erhobene rechte Hand hielt das übliche, die Gruppe mit gerader Linie abschließende Szepter. Wie viel lebensvoller und in der Haltung bewegter ist der Hermes! Wie viel freier und persönlicher, wie viel reizvoller und feiner in der Gesamterscheinung und in all und jeder einzelnen Form! Freilich besitzen wir im Hermes ein Original des Praxiteles, in der Eirene nur eine Kopie des Werkes des Kephisodot. Schwerlich kann der himmelweite Unterschied der Wirkung nur darin begründet sein. Wie viel wir in Gedanken zu Gunsten der Eirene zufügen mögen, die ganze Anlage ist auf eine schlichte Durchführung berechnet, und der Kopist hat nicht durch Vereinfachung, sondern durch Vervielfältigung und kleinliches Spiel in den Falten gesündigt. Neben der vollendeten Stoffskulptur im Gewand des Hermes hat das Gewand der Eirene etwas altertümlich Steifes, und während ihre milden Gesichtszüge wie in Schlummer gebannt scheinen, spricht aus dem Formenreichtum des Antlitzes des Hermes lebenswarme Empfindung, die durch die darüber liegende Anmut gedämpft, aber nicht verdeckt wird.

Engen Zusammenhang mit der älteren attischen Kunst zeigt der Kopf des Hermes. So persönlich und frei er ausgestaltet ist, er ist unverkennbar aus demselben Typus hergeleitet, der im Kopf des Münchener Salbers (Fr.-W. 462) vorliegt, der mächtigen, groß und stark bewegten Athletengestalt, die durchaus myronischen Geist atmet. So weit zurück reichen die Wurzeln, aus denen die so ganz anders geartete praxitelische Kunst entsprossen ist. Den kraftvollen Kopf, der einer myronischen Athletenfigur anstehen konnte,

hat der nachfolgende Meister, dem Schönheitsideal gemäß, das ihm im Sinne lag, mit einem Spiel geistreicher Einzelformen und einer Fülle von Lieblichkeiten übersponnen wie die ganze Gestalt.

Aus den skopasischen Köpfen spricht ein sehr einheitlicher, starker und pathetischer, wie im Augenblick entstandener Ausdruck, der hauptsächlich durch die Augen und den Mund bedingt ist. Augen und Mund treten in der Gesamtheit des schön gerundeten vollen Antlitzes am auffälligsten und wie die Umgebung beherrschend hervor; formal ist dabei das Verhältnis, in dem die vier Punkte der äußeren Augenwinkel und der Mundwinkel zueinander stehen, von entscheidender Bedeutung. Um der einheitlichen Wirkung willen sind nicht alle einzelnen Teile auf den gleichen Grad der äußersten Durchbildung gebracht, sondern sie ordnen sich dem Ganzen unter. Zugleich mit der Form des Auges soll der Blick, zugleich mit der Form der Lippen ihre atmende Bewegung lebhaft ausgesprochen werden. Es regt sich hier der Beginn eines besonderen, einheitlich malerischen Sinnes, der die Flächen nicht um der Form sondern um des Eindrucks willen modelliert, dessen Ziel nicht die Ausführlichkeit der körperlich richtigen Wiedergabe, sondern der Schein des ausdrucksvoll bewegten Lebens ist. Es ist der Weg, auf dem ein späterer, uns unbekannter Künstler in dem Pergamener Frauenkopf des Berliner Museums, der im Bereich der antiken Kunst einzig dasteht, ein Äußerstes erreicht hat. Dagegen liegt der Vorzug des praxitelischen Hermeskopfes, wie der ganzen Gestalt, in der feinsten und gleichmäßigsten, fast selbständigen Modellierung all und jeder Einzelform, deren keine zurücktritt, in deren liebevoller Durchbildung sich der Künstler gar nicht genugtun und von deren Schönheit er sich nicht trennen konnte. Eine genau gezeichnete Einzelheit setzt sich in feinen Übergängen scharf geschlossen neben die andere, und alle diese vielen Einzelheiten setzen sich neben- und übereinander zu einem Ganzen zusammen, das durch die Glättung, ähnlich wie ein Gemälde durch den Firnis, zusammengehalten wird. Es ist, als ob Praxiteles noch einmal alle Zauberkünste der attischen, seit den chiischen Zeiten so meisterhaft geübten Marmorbildnerei in sich zusammenfasse.

Praxiteles ist der Vollender der attischen Kunsthöhe. Er ist ein Verlieblicher des Überkommenen, etwa wie auf einer freilich ganz anderen Stufe kunstgeschichtlicher Entwicklung Ghiberti die überlieferten Motive und Formen mit neuem Inhalt erfüllt, neu ausbildet und verfeinert. Praxiteles hat für sich selber neue Stoffe erobert und eine un-

geahnte Formvollendung erreicht, aber er hat keine freie Bahn für andere gebrochen. Wo wir nicht eine Variierung, sondern eine Fortführung der praxitelischen Kunst erkennen oder vermuten dürfen, fehlt kaum der Eindruck des Weichlichen und selbst des Trübsinnlichen — Eigenschaften, die dem hohen Meister selbst gewiß fremd geblieben sind. Auf der künstlerischen Persönlichkeit des Praxiteles liegt der Reiz der lichterfüllten attischen Landschaft. Mit allen Fasern wurzelt er in seiner athenischen Heimat und in der athenischen Anschauung mit seinen Vorzügen und Schwächen. Er ist der letzte in vollem Sinne attische Künstler. Er spürt das Wehen der neuen Zeit, deren Stürme die landschaftlichen Unterschiede verwischen. Aber so viel wir sehen, hat er mit Makedonien und dem makedonischen Hofe nichts zu schaffen gehabt. Nicht Praxiteles sondern sein großer Zeitgenosse Lysipp ist der künstlerische Herold Alexanders und seiner Taten, der Prophet und Lehrer der künstlerischen Anschauung der neu anbrechenden Epoche.

XVII.

Lysipp.

Im späteren Altertum wurde in den weiteren Kreisen der Name des großen Bildhauers Lysippos wohl nicht gleich oft genannt und gewiß nicht gleich enthusiastisch gepriesen wie der des Praxiteles; in den Resten der fachmännischen Literatur wird Lysipp höher gestellt. Wie eine völlig und rein objektive Geschichtschreibung überhaupt eine Illusion ist, so werden in den kunstgeschichtlichen Darstellungen die Verfasser immer unwillkürlich von bestimmten Normen ausgehen. Denn niemand kann sich in der Beurteilung des früher Geleisteten von der Kenntnis dessen losmachen, was später geschehen ist. In den bei einem gelehrten enzyklopädischen Schriftsteller aus der Zeit des Titus, in der Naturalis historia des älteren Plinius, erhaltenen versprengten Bruchstücken einer älteren kunstgeschichtlichen Zusammenfassung geht alle Beurteilung der früheren Bildhauer von der Norm der lysippischen Kunst aus. Sie werden an dieser Norm gemessen und nach dem Maße gerühmt, in dem sie auf ihrem Wege diesem Ziel näher gekommen sind.

Die Heimat des Lysipp war Sikyon, wo seit Alters her jede Art von Kunstfertigkeit und vor allem die Kunst des Erzgusses in Blüte stand. Lysipp soll selbst zuerst nur ein einfacher Erzarbeiter gewesen sein. Als er den Maler Eupompos fragte, welchem Meister er folgen müsse, um ein tüchtiger Künstler zu werden, sei ihm die Antwort geworden: keinem, mit dem Hinweis auf die sich vor ihnen auf und ab bewegende Menschenmenge. Sonst wird auch überliefert, Lysipp habe die Doryphorosstatue des Polyklet als seinen Lehrmeister bezeichnet. Das könnte doch nur in einer bestimmten Einschränkung und in dem Sinne richtig sein, daß die besten Schüler über ihre Meister hinaus fortschreiten sollen und man von einem Lehrer auch dann lernen kann, wenn man in einem bewußten Gegensatz zu

ihm steht. Die Zeitbestimmung des Lysipp ist im ganzen sicher. Er ist sehr alt geworden und war in der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts tätig. Er war noch ein jüngerer Zeitgenosse des Praxiteles; er gehört in die Epoche Alexanders des Großen, zu dem er in einem persönlichen Verhältnis stand, wenn auch schwerlich in einem so engen wie Velasquez zu König Philipp IV. Alexander hat Lysipp viel beschäftigt. Nach der Schlacht am Granikos gab er ihm den Auftrag, die Erzstatuen der fünfundzwanzig gefallenen Reiter, alle genau porträthaft, auszuarbeiten, dazu den König selbst. Immer wieder wurde Alexander von Lysipp porträtiert, in verschiedenen Lebensaltern, von früher Jugend an, und in verschiedener Auffassung, als Gott, als Held, als König. Im einzelnen werden in der uns erhaltenen schriftlichen Überlieferung von Lysipp nur fünfunddreißig Werke angeführt, als Gesamtzahl mit Erstaunen fünfzehnhundert — in der Tat eine erstaunliche Zahl, auch wenn man einen fast fabrikmäßigen Werkstattsbetrieb annimmt. Von dem vielbeschäftigten Canova werden als vollendete Werke gezählt: 53 Statuen, 12 Gruppen — eine dreizehnte nur modelliert —, 14 Grabdenkmäler, 8 große Ehrendenkmäler, 7 Kolosse, 54 Büsten, 26 Basreliefs, davon nur eins von ihm selbst in Marmor ausgeführt. Das sind zusammen 176 Werke und die Fruchtbarkeit des Lysipp würde demnach, wenn man solche Vergleiche zulassen will, etwa neunmal höher einzuschätzen sein als die Canovas. Unter den Werken des Lysipp fanden sich Kolosse, große Gruppen, Götter-, Heroen-, Menschenstatuen, Quadrigen, Jagden, Löwen, kurz Gegenstände aller Art, auch kühne Personifikationen, Allegorien, wie der Kairos, das Bild der vorübereilenden Gelegenheit; und nicht große Werke allein gingen aus seiner Hand hervor, auch vielbewunderte kleine Statuetten und zierliche Erzgefäße. Früher, als man, um die Kunstart des Lysipp zu bestimmen, nur auf literarische Nachrichten angewiesen war, hat man, so bestimmt deren Auskunft klingt, in der Beurteilung des Lysipp in ähnlicher Weise hin- und hergeschwankt wie bei Praxiteles. Bald galt Lysipp für einen »idealistischen« und bis zur Willkür sich über die Natur hinwegsetzenden, bald für einen »realistischen« oder »naturalistischen« Künstler. Aus literarischen Nachrichten allein ist eben niemals eine wirkliche Vorstellung zu erreichen. Sie gewinnen erst Leben durch die Anschauung. Aber auch nach der Auffindung der vorzüglichen Kopie eines besonders berühmten Werkes des Lysipp haben sich noch Nachklänge der früheren Versuche geltend gemacht. In Rom war die eherne Statue eines Apoxyomenos von der Hand des Lysipp vor den Thermen de

Agrippa aufgestellt. Eine Marmorkopie (Fr.-W. 1264) ist im Jahre 1849 in Trastevere gefunden und bald ihrem Werte nach erkannt worden.

Der Apoxyomenos zeigt gegenüber dem Doryphoros des Polyklet (s. oben S. 129f.) einen Gegensatz und Fortschritt in den schlankeren Proportionen, in der rhythmischen Bewegung der Gestalt, in der Behandlung der Oberfläche. Ein auffällig hoch und schlank gewachsener Jüngling, langbeinig, mit kleinem Kopf auf hohem Hals, steht vor uns, breit und frei bewegt, in weitem Stand der Füße, wie er dem gewählten Gesamtmotiv angemessen und natürlich ist. Die Wirkung beruht auf der Wahrheit und Schönheit der Jünglingsgestalt an sich und auf dem Reiz der lebendigsten Bewegung bei einer scheinbar einfachen und ruhigen Haltung. Man glaubt die linke Hand mit dem Schabeisen an dem rechten lang ausgestreckten Arm sich vorwärts bewegen, den Jüngling in den Hüften sich leicht hin und her wiegen, den ganzen Körper nach der gewaltigen Anspannung des Wettkampfs in gelindem Muskelspiel erregt zu sehen. Wenn unser Auge dem Gesamtumriß der Gestalt von unten nach oben und wieder herab nachgeht, so gewahrt es, daß dieser schöne, schwungvoll, sicher und fest gezogene Umriß in der Vorderansicht wie in den Nebenansichten eine Fülle von wellenförmig spielenden Linien in sich schließt, und zugleich, wie stark und kühn die Bewegung in den freien Raum hinausgreift — in vollem Gegensatz zu dem polykletischen Doryphoros, der durch das Innehalten der Bewegung ruhig dasteht, und bei dem sich kein Glied aus dem unsichtbar gezogenen Kreis des eng geschlossenen Rhythmus herauswagt. Der Kopf des Doryphoros ist von großer Schönheit, aber von einfacher Struktur und einfacher, flächenhafter Formengebung, im Ausdruck schlicht, wie verschlossen, ohne Hervorbrechen des geistigen Elements. Bei dem Apoxyomenos gewahren wir geistiges Leben und persönliches Empfinden. Die schön geteilte Stirne erscheint voll Leben; unter der vorgewölbten Unterstirn setzt die schmale Nase vorspringend ein; die Augen sehen scharf in die Ferne hinaus, der Mund ist klein, Kinn und Wangen voll. Das Haar, frei modelliert und von selbständiger Schönheit, bleibt dennoch als Einheit ein Teil, der sich dem Ganzen unterordnet. Bei dem Kopf wie bei der ganzen Gestalt spürt man, daß die Formen nicht nur einfach als Flächen wirken, sondern Linien und Punkte treten als solche merkbar hervor. Die Striche scheinen ineinander zu verlaufen, sich zu kreuzen, zu überschneiden. Bei jedem Wechsel des Standortes und der Beleuchtung entsteht ein sich immer erneuerndes und änderndes Spiel von Licht und

Apoxyomenos nach Lysipp. Rom, Vatikan.

Schatten, das von der körperlichen Form unabhängig und selbständig scheint, während es aus der besonderen Art der Modellierung folgt.

So gibt der Apoxyomenos den anschaulichsten Kommentar zu dem vorhin genannten Bruchstücke einer zusammenhängenden kunstgeschichtlichen Überlieferung über Lysipp, und wir sind geneigt noch mehr in diese Überlieferung hineinzulegen, als sie dem genauen Wortlaut nach enthält. Es heißt da, mit deutlichem Hinblick auf Polyklet: »In der Bildkunst hat Lysipp dadurch den größten Fortschritt gebracht, daß er die Köpfe kleiner machte als die alten Meister, die Körper schlanker und trockener, so daß die Figuren höher gewachsen erscheinen. Die Symmetrie hat er auf das genaueste abgewogen, indem er an die Stelle der schweren Proportionen, wie sie die alten Meister anwendeten, ein ganz neues System setzte.« Das ist alles klar und deutlich und ebenso die Worte: »Charakteristisch für Lysipp ist die außerordentliche Feinheit der Arbeit bis in die geringsten Kleinigkeiten und Nebensachen hinein.« Sie beziehen sich auf die Vollendung der Technik des Erzgusses, wie denn einmal erzählt wird, den Zeuskoloß in Tarent habe man mit einer Hand ohne Mühe bewegen können — so dünn war der Guß. Dagegen ist ein zwischen jenen Sätzen mitgeteilter, angeblicher oder wirklicher Ausspruch des Lysipp nicht ohne weiteres zu verstehen. Lysipp — so heißt es — habe oft gesagt, die alten Meister hätten die Menschen dargestellt, wie sie sind, er mache sie — und hier hat die Erklärung geschwankt — »wie sie sein sollten« oder »wie man sie sieht«. Ähnlich soll Sophokles von sich und Euripides gesagt haben, er gebe die Menschen wie sie sein sollten, Euripides so wie sie seien. Kunsturteile, wonach Werke der bildenden Kunst über die Natur hinausgehen, oder ihr gleich kommen, oder unter ihr zurückbleiben, sind bei den Theoretikern und Laien nicht selten. Der Art und Größe der lysippischen Kunst entspricht die zweite Erklärung, bei der man freilich in die überlieferten Worte mehr hineinlesen muß, als sie an sich enthalten.

Jedes plastische Werk ist in seiner Wirkung auf die Hilfe des momentanen und wechselnden Lichtes angewiesen. Am auffälligsten bei Skulpturen, die zum Schmuck der Gebäude dienen, aber auch bei selbständigen Werken haben die Bildhauer dieses Verhältnis stets in Betracht gezogen, nicht nur in dem, was sie sich deshalb an Mühe und Arbeit sparen konnten, sondern auch für den verschiedenen Grad stärkerer oder schwächerer Hervorhebung und Durchführung. Indes ist diese Rücksicht auf eine besondere Aufstellung

oder Anbringung von der Art der Modellierung an sich zu scheiden, und darin ist wieder zu unterscheiden, ob der Bildhauer sein Werk körperlich richtig vollendet und dem Zufall die Beleuchtung anheimgibt, die mehr oder minder reizvoll ausfallen kann, oder ob er bei der Herstellung selbst durch die Modellierung der Oberfläche einen Schein von Leben und Bewegung zu erreichen oder ihm entgegenzukommen sucht. Denn, um wohl überlegte Worte anzuwenden, »wir sehen die Dinge nicht so, wie sie sind, sie erscheinen unseren Augen unter gewissen Bedingungen, die den Eindruck bestimmen, unter der Einwirkung des Lichtes und der Luft und nicht in dauernder Ruhe, sondern in Bewegung; wir sehen auch nicht die vielen Einzelheiten, aus denen die Dinge zusammengesetzt sind, alle auf einmal, sondern Gesamtbilder, in denen das Einzelne im Ganzen aufgeht.« Das Streben, diesen Eindruck des Scheines wiederzugeben, bezeichnet die Höhepunkte der Malerei im eigentlichsten Sinne, wie z. B. im Gegensatz zu Dürer bei Velasquez und, um wenigstens einen modernen zu nennen, bei Manet; auf den entsprechenden Entwicklungsstufen der Skulptur macht sich dieses selbe Bemühen auch bei einzelnen großen Bildhauern geltend. Beim polykletischen Doryphoros wirken die Formen einfach plastisch; sie sind körperlich richtig, ohne daß ein Element des Plastisch-Malerischen hinzutritt. Polyklet hat die Menschen dargestellt wie sie sind, wie wir wissen, daß sie sind. Lysipp hat sie in die Welt des Scheines gerückt; er stellt sie dar, wie man sie sieht. Zu der körperlichen Richtigkeit kommt ein Element der zeichnerischen Wiedergabe der Natur, ein Element des Plastisch-Malerischen, das freilich von der völligen Auflösung der plastischen Form, wie sie manche moderne Bildhauer erstrebt haben, noch weit entfernt ist. Auch im späteren Altertume ist man bei der wirklich malerischen Behandlung der plastischen Form über das, was Lysipp wollte, weit hinausgegangen.

Bei einem antiken Theoretiker der Optik ist davon die Rede, daß bei Kolossen andere Proportionen nötig seien als bei anderen Statuen. Indem man diese Stelle zu Hilfe nimmt und mit der eben besprochenen über die Verdienste des Lysipp vereinigt, würde man den wirklichen Sinn der antiken kunstgeschichtlichen Überlieferung so ergänzen und herstellen können: »In der plastischen Darstellung der menschlichen Gestalt kommt es nicht auf die Symmetrie im eigentlichsten Sinne allein an. Bei guten Kunstwerken muß dazu auch die Rücksicht auf die Eurhythmie hinzutreten, wie man am deutlichsten bei Kolossalfiguren sehen kann, die durch größere Schlankheit von der Natur abweichen

müssen, um der Natur ähnlich zu wirken. Lysipp zuerst ist dabei richtig verfahren. Er hat je nach dem verschiedenen Maßstab der herzustellenden Statuen verschiedene Proportionen angewendet und er hat oft ausgesprochen, er gehe gar nicht auf körperliche Richtigkeit an sich, sondern auf deren Schein aus. Denn es komme nicht darauf an, unter allen Umständen ein ein für allemal festgesetztes System von Normalproportionen anzuwenden, wie er das dem Polyklet vorwarf, sondern in jedem einzelnen Falle so zu verfahren, daß die Statuen für die Beschauer der Natur gemäß wirken. Überhaupt aber hat er, während Polyklet schwerere Proportionen vorschrieb, auch bei der gewöhnlichen Statuengröße schlankere Proportionen vorgezogen, weil dadurch die Figuren größer und leichter erscheinen.« Sehr merkwürdig ist hierbei, daß die lysippischen Proportionen, mit langen Beinen gegen verhältnismäßig kurzen Oberkörper und kleinem Kopf auf hohem Hals, eben die sind, die, wie die Erfahrung lehrt, bei Kolossalfiguren notwendigerweise oder doch am zweckmäßigsten angewendet werden; und ebenso ist die Formbehandlung selbst ähnlich. Eine mechanische Vergrößerung aller einzelnen Teile erzielt niemals die gewollte Wirkung, sondern es kommt auf eine klare Gliederung und Formung der Hauptmassen und ihr Verhältnis zu einander, auf eine deutliche Hervorhebung aller Hauptzüge an. Am bequemsten am Gesicht kann man verfolgen, wie die entscheidenden Hauptzüge durch eine bestimmte Art von Anspannung und leichter Vergrößerung einzelner Formen hervorgehoben sind. Was man als monumentalen Charakter eines Kunstwerks zu bezeichnen pflegt, ist zum großen Teil durch diese Formbehandlung bedingt. Nur tritt diese, wie es in der Natur der Sache liegt, da wo ein sicheres Stilgefühl herrscht, bei Kolossalwerken auffälliger hervor, weil bei diesen die Formen im ganzen einfacher gehalten werden müssen. Aber es ist sehr lehrreich, daß der Kopf des lysippischen Apoxyomenos bei einer sehr starken Vergrößerung im Lichtbild seine Wirkung nicht verliert, während bei gleicher Vergrößerung z. B. der Kopf des praxitelischen Hermes unerträglich wird.

Ein aus dem Altertum überliefertes Urteil faßt Lysipp und Praxiteles als die Bildhauer zusammen, die der Naturwahrheit am nächsten gekommen seien. Sonst werden oft Lysipp und der Maler Apelles als die von Alexander bevorzugten Künstler zusammen genannt, und es werden ihnen als den beiden Gipfeln aller Kunst ähnlich lautende Lobsprüche gegeben. Das begreift sich leicht. Sie sind die beiden künstlerischen Sterne in der Nähe des großen Königs;

sie stehen beide mitten inne in der neuen Welt, in der neuen Epoche, die durch Alexander eingeleitet und verkörpert wird. Damals waren alle materiellen und geistigen Grundlagen verändert, der Orient mit seinen Schätzen aufgetan, neue Handelsstraßen eröffnet, neue Städte gegründet, neue gewaltige Ziele im Leben aufgestellt, große Taten in Krieg und Frieden vollführt, unsinnige Verschwendung wurde auf nur dem Augenblick dienende Kunstschöpfungen, wie den Scheiterhaufen Hephästions, verwendet, ein mächtiges Pathos bricht auf allen Gebieten hervor, und alles ist beherrscht von der Persönlichkeit Alexanders, der durch seine Tugenden und Fehler alle Mitlebenden zwingt, noch im Tode Vorbild, Heros, Gott ist. Der Blüte der Skulptur war von jeher eine Blüte der Malerei zur Seite gegangen. Die beiden Schwesterkünste konnten nicht unberührt von einander bleiben und in stetem Wechsel wird bald die eine, bald die andere den rascheren und mächtigeren Fortschritt errungen haben. In der Epoche Alexanders nimmt die Malerei einen neuen Aufschwung, Lysipp und Apelles werden gewiß, jeder in seinem besonderen Gebiete, den gleichen künstlerischen Endzielen zugestrebt haben.

Auch die Zusammenstellung mit Praxiteles läßt sich verstehen. Beide sind Griechen und gehören derselben Epoche an, und so ist ihnen dasjenige Maß des gemeinsamen Zeitcharakters eigen, das allen Zeitgenossen, so große Gegensätze sie auch in sich verkörpern mögen, aufgedrückt zu sein pflegt. Es ist natürlich, die zwei berühmtesten Bildhauernamen aus der gleichen Zeit nebeneinander zu nennen, zwei Höhen der plastischen Kunst zusammenzufassen, auch wenn sie verschiedenen Reihen angehören. Das Gemeinsame wie das Trennende springt in die Augen, und der innere Gegensatz ist groß. Den älteren Bildhauern gegenüber sind Praxiteles und Lysipp gemeinsam die schlankeren Proportionen, der bewegtere Umriß in der Haltung der Figuren, der Reichtum der Modellierung. Der Doryphoros des Polyklet hat sieben Kopflängen und etwa zehn Gesichtslängen, der Hermes wie der Apoxyomenos haben etwa acht Kopflängen und etwa elf Gesichtslängen. Doch ist der Apoxyomenos nicht nur nach der Erscheinung, sondern tatsächlich etwas schlanker als der Hermes, und die Beine sind gegen den Rumpf länger. Daß bei dem Hermes und dem Apoxyomenos die Verschiedenheit in Stellung und Haltung durch den Gegenstand gefordert ist, bedarf keines Wortes. Aber wie einst Polyklet den Moment des Stillstands, die Unterbrechung der Bewegung aufsuchte, Myron die Bewegung selbst, so hat Praxiteles mit Vorliebe die Erscheinung der bleibenden Ruhe gewählt,

Lysipp die freie energische Bewegung des Lebens. Beim Hermes verläuft der Gesamtkontur gelind und flüssig, beim Apoxyomenos ist er kraftvoll und kühn durch verschiedene Flächen vor- und rückwärts hin und her geführt. Obwohl der Apoxyomenos nur eine Kopie, nicht wie der Hermes von des Künstlers eigner Hand ist, ist der Reichtum in der Modellierung der Oberfläche kaum geringer. Nur sind in dem Hermes alle Formen als gleichwertige Einzelheiten zu einem Ganzen zusammengeschlossen, beim Apoxyomenos ist die Modellierung offener und leichter, wie in einem zerstreuten Licht, die entscheidenden Hauptformen sind stärker und bestimmter aus den übrigen hervorgehoben, wie es der Bronze wohl ansteht. Bei Praxiteles gewahren wir eine träumerische, sinnige, fließende Schönheit, bei Lysipp ist alles glänzend, scharf, bestimmt, leuchtend. Die praxitelischen Werke denkt man sich am liebsten in einer feierlichen Stille, in Einsamkeit und Ruhe, im Schatten der Bäume, bei heimlich und leise rauschendem Quell. Der lysippische Apoxyomenos gehört ins volle Sonnenlicht, jede Form ist scharf, groß, bestimmt, ohne jede Kleinlichkeit. Die einfarbige stolze Bronze steht kraftvoll, auf sich selbst gegründet, mitten in der Wirklichkeit, sie verträgt das Gewühl des Lebens, aus dem sie herausragt und das sie beherrscht. Der weiße Marmor des Hermes mit seinen wenigen farbigen Zutaten steht fremder und unwirklicher im Leben, er bedarf des Friedens und der Ruhe, der poetischen Versenkung in eine andere Welt. Völlig verschieden sind die beiden Meister nach der Art der Genialität und in der kunstgeschichtlichen Stellung. Praxiteles überbietet seine Vorgänger, er bereichert und verfeinert die Kunstmittel, und was er erreicht hat, wird ein bleibender Besitz. Aber bei aller Größe erscheint er als der glänzende Abschluß der attischen Marmorkunst, Lysipp ist ein bewußter kühner Neuerer, er ist ein großer Tierbildner wie einst Myron und wie der Erneuerer der modernen französischen Bildhauerkunst Barye, er ist endlich ein Meister des Porträts, während bei Praxiteles Tierbildnerei wie Porträt ganz zurücktritt.

Wie von Praxiteles, so scheidet sich der lysippische Formenvortrag von Skopas und skopasischer Art. Doch ist auch hier die Verwandtschaft zu spüren, nur weniger in dem Reichtum der Modellierung als in dem Willen zu Leben und Bewegung und in dem Gegensatz zu der miniaturartigen Durchführung aller Einzelformen, wie wir sie an dem praxitelischen Hermes sehen. Bei dem Marmorbildhauer Skopas geht die Licht- und Schattenwirkung ins Ganze, die Massen und Flächen sind einheitlich geschlossen,

das Antlitz ist voll und fest, die starke Hervorhebung der Augen und des Mundes dient dem pathetischen Ausdruck, die äußeren Konture schließen fest und entschieden ab. Bei dem Erzbildner Lysipp sind die Hauptformen stark ausgesprochen, aber Augen und Mund treten nicht in gleicher Weise herrschend und entscheidend aus dem Ganzen hervor. Die Modellierung gibt das Leben an sich auch ohne die Rücksicht auf einen starken momentanen Ausdruck, der äußere Umriß steht bewegter gegen Luft und Licht.

Wenn wir eine Vorstellung von der Kunst des Lysipp erreichen wollen, so müssen wir uns, wenn es gelingen möchte, den Apoxyomenos aus Marmor in Erz zurückübersetzen. Das Original uns wirklich ersetzen kann die Marmorstatue nicht. Aber was wir aus der literarischen Überlieferung und aus den kunstgeschichtlichen Zusammenhängen für Lysipp erschließen, gewinnt durch die Marmorstatue eine so lebendige Anschauung, daß wir hoffen dürfen, in ihr eine Kopie zu besitzen, die die Formen des Originals gewissenhaft und treu zu übersetzen und darzulegen bemüht war.

Nicht ein Originalwerk des Lysipp, sondern die Wiederholung einer von Lysipp gearbeiteten Bronzefigur, die sich in Pharsalos befand, ist die in Delphi zu Tage gekommene Marmorstatue des Agias (Gipsabguß Inv. Nr. 2389). Etwa 450 v. Chr. hatte Agias in Olympia im Pankration den Sieg errungen. Erst über hundert Jahre später hat sein Urenkel Daochos ihm eine Siegerstatue in Pharsalos aufgestellt und bald danach in Delphi das große Familiendenkmal errichtet, das die Statue von Pharsalos wiederholte, wie auch die anderen Figuren des delphischen Denkmals aller Wahrscheinlichkeit nach bereits in Pharsalos vorhanden gewesen sein mögen.

In dem Kopf des Agias würden wir wohl immer den Charakter der Kunst des IV. Jahrhunderts sehr derb ausgesprochen erkannt, aber nicht gerade an Lysipp selbst gedacht haben. Nach den Proportionen im ganzen, nach Anlage und Haltung läßt sich die Statue unseren Vorstellungen von lysippischer Kunst anschließen. Die Übersetzung ins marmormäßige ist am Kopf, in den Formen des Gesichts und des Haares besonders auffällig, und überall fehlt die feine Durchführung, die wir bei einem Originalwerk des Lysipp — und auch bei einer wirklich treuen Kopie — zweifellos voraussetzen müssen. Die delphische Figur scheint vielmehr von derselben Hand oder doch in derselben Werkstatt wie die übrigen zu demselben Denkmal gehörigen hergestellt zu sein, als Ersatz für das Original, handwerksmäßig und derb. Überhaupt geben die frühesten

Kopien, wo es sich nicht etwa um eigenhändige Wiederholungen handelt, zwar den Zeitcharakter wieder, aber sie sind nicht die im einzelnen zuverlässigsten, weil sie am allerwenigsten mit der bewußten Absicht einer sozusagen kunstgeschichtlich treuen Wiedergabe gemacht sind.

Wenn Alexander der Große am liebsten von Lysipp porträtiert sein wollte, so hat er gewiß nicht gemeint, daß Lysipp ihn idealisiere, sondern nur daß er ihn richtig verstehe. Und dazu war Lysipp freilich geschaffen. Seine Kunst steht im Gegensatz zu der typisch steifen und ins Schöne färbenden wie zu der kleinlich ängstlichen seiner Vorgänger. Er weiß das individuelle Wesen zu fassen, den Charakter, der hinter den Formen liegt, zu verstehen und in den Formen zum starken Ausdruck zu bringen. Kein Künstler sieht die Natur genau so wie ein zweiter und gibt sie genau in der gleichen Weise wieder. Lysipp sah den Heldenkönig nicht wie jedermann, er sah ihn mit seinen eigenen Augen, aus seiner eigenen künstlerischen Genialität heraus, enthusiastisch und bewundernd, und er gab, was er sah, in seiner eigenen persönlichen Sprache wieder, in der großen und kühnen Formenauffassung, die die Seele seiner ganzen Kunst ist.

Von den uns erhaltenen Bildnissen Alexanders des Großen erweist sich die Porträtherme im Louvre (Fr.-W. 1318) durch die Ähnlichkeit mit dem Apoxyomenos deutlich als lysippisch, aber sie gibt leider nur ein sehr schwaches und mattes, obendrein verdorbenes Abbild. Ganz anders wirkt der prachtvolle überlebensgroße Alexanderkopf aus Pergamon (Gipsabguß Inv. Nr. 2380), dessen charaktervolles Antlitz mit der energischen Stirne, mit den scharfblickenden, verhältnismäßig kleinen Augen in den großen Augenhöhlen und dem kleinen Mund, sich ebenfalls und künstlerisch ebenbürtiger neben den Apoxyomenos stellt, und es möchte wohl in der Tat, wie behauptet worden ist, vom lysippischen Geist in dem Pergamener Kopf noch am meisten bewahrt sein. Auch in anderen Alexanderporträts wird oft Lysippisches stecken, teils in der Ausprägung der Züge, teils in dem Vortrag der Formen, und hier ist auf das Bruchstück der Statuette aus Priene hinzuweisen (S. 257 f.).

Bei der überaus großen Anzahl von Werken des Lysipp, auch von solchen, die im einzelnen namhaft gemacht werden, ist es auffällig, wie wenige sich bisher mit wirklicher Sicherheit als Nachbildungen haben nachweisen lassen. Von den Kolossen, wie sie Lysipp und seine Schüler geschaffen, werden die Dioskuren von Monte Cavallo (Fr.-W. 1270, 1271) wohl die zutreffendste Vorstellung geben. Auf Lysipp werden jetzt meist, zum Teil freilich nicht ohne

Widerspruch, zurückgeführt: der sitzende Hermes aus Herkulanum (Gipsabguß Inv. Nr. 2318), der bogenspannende Eros (Fr.-W. 1582), der ausdrucksvolle Kopf des Poseidon aus Porcigliano (Fr.-W. 1542), die kleine Statue der Aphrodite aus Ostia (Fr.-W. 1455). Endlich ist bei dem herkulanischen Bronzekopf des Seleukos (Gipsabguß Inv. Nr. 2330) auf die Verwandtschaft mit dem Apoxyomenos hingewiesen worden.

Lysipps maßgebender Einfluß läßt sich oft wiederfinden. Die persönlichste Genialität läßt sich nicht nachmachen, und die späten Bildhauer, denen wir die Masse der uns erhaltenen Kopien, Nachbildungen und Umbildungen verdanken, haben nur zu oft zwar die Hauptmotive festgehalten, aber nicht den Formenvortrag rein bewahrt, sondern abgeschwächt und vereinfacht, oder auch verwirrt, verwischt, eigenmächtig und willkürlich verändert.

Bei der Menge und der Größe der Aufgaben, die Lysipp zufielen, war die Zahl seiner Schüler und Gehilfen sehr groß. Unter ihnen ragten Chares und Eutychides hervor; auch Lysipps Söhne Euthykrates, Daippos und Boedas werden als seine Schüler genannt. Nach Lysipp ist für lange Zeit kein eigentlich neues formelles Prinzip in die bildende Kunst der Griechen eingeführt worden. Die Mittel des Vortrags wurden verschärft und gesteigert. Aber das Errungene reichte für die neuen Aufgaben, die sich darboten, aus. Zu wie großen Leistungen die Kunst unter seiner Lehre und seinem Vorbild heranwuchs und befähigt war, zeigt die große Nike von Samothrake, das von Demetrios Poliorketes errichtete Weihgeschenk, das die hellenistische Epoche einleitet.

Um die Wende des IV. und III. Jahrhunderts v. Chr. ist die Kolossalstatue der Nike von Samothrake entstanden, die nach Paris in den Louvre übergeführt worden ist (Fr.-W. 1358, 1359). Sie ist ein Markstein in der Geschichte der griechischen Kunst. Nirgends ist es möglich, den Fluß der Entwickelung scharf zu zerschneiden. Wandlungen bereiten sich langsam und stoßweise vor, Gedanken und Formen sterben langsam und stückweise ab, Anschauungen verschiedener Epochen treffen sich und mischen sich — schon durch die Lebenszeiten der führenden Künstler. Etwa in die Mitte des Zeitraumes zwischen dem Maussolleum und der Nike von Samothrake fällt das für den choregischen Sieg des Lysikrates in Athen errichtete Denkmal. Gewiß ist es nicht unberührt von dem lebendigen neuen Geist. Aber es mutet uns an wie ein liebenswürdiges Bei-

Nike von Samothrake. Paris.

spiel der zierlichen anmutigen Ausbildung der uns so wohlbekannten, sich auslebenden attischen Kunstweise. Bei der Nike spüren wir den großen starken Zug, das Sturmeswehen einer plötzlich veränderten Welt- und Kunstanschauung, einer neuen Epoche, die für uns durch dieses gewaltige Bild des Sieges eröffnet wird, und in der es gleich mitten inne steht.

Im Jahre 306 erfocht des Antigonos Sohn Demetrios Poliorketes bei dem kyprischen Salamis den entscheidenden stolzen Seesieg, auf den hin Antigonos den Königstitel annahm und seinem Sohn verlieh — dem Beispiel folgten ihrerseits Seleukos, Ptolemäos, Kassandros, Lysimachos. Auf der durch ihre Mysterien hoch angesehenen Insel Samothrake, der die makedonischen Herrscher wie die Ptolemäer und Lysimachos ihre Huld zuwendeten, verkündete ein weit sichtbares Weihgeschenk den Ruhm des Sieges und des Siegers. An einer landschaftlich wirkungsvollen Stelle erhob sich ein mächtiges Schiffsvorderteil in Marmor, so hoch wie die darauf stehende marmorne Nike, welche das Maß des Lebens um eine ganze Menschenhöhe überschreitet. In mächtiger, lebendiger Bewegung strebte sie mit der Richtung des Schiffes vorwärts, mit geschwungenen Flügeln, mit der vorgestreckten rechten Hand die lange Salpinx an den Mund führend, wie zu schmetternden Siegesfanfaren, in der Linken den Stab mit Kreuzarm haltend, in dem man ein Abzeichen des den obersten Führer tragenden Schiffs vermutet hat.

Dreierlei läßt sich angeben, was die Wirkung verbürgt und in dieser Zusammenfassung ein völlig Neues ist: der übergroße Maßstab, der bei richtiger Ausführung stets als ein Übermenschliches und Wunderbares erscheint, der scharf ausgesprochene Sinn eines Siegesdenkmals, in dem das mächtige Schiffsvorderteil wie ein unmittelbares Tropäon sich aufdrängt, und die Mitwirkung der landschaftlichen Umgebung, aus der das Kunstwerk, sich in die Höhe hebend, hervorwächst. Die Gestalt der Siegesgöttin selbst beherrscht krönend und vollendend das Ganze. Sie fliegt nicht, aber sie scheint ihren beflügelten Lauf dem Schiffe mitzuteilen. Gewaltig vorwärts eilend schreitet sie weit aus: sturmumweht flattert das Gewand um ihre Glieder in weiten, frei bewegten Faltenmassen und eng sich anschmiegend wie eine zarte dünne Hülle, jede Bewegung und jede Form wiederspiegelnd »wie ein tausendfaches Echo« — denn hier trifft das Goethesche Bild einmal wirklich und in wahrem Sinne zu.

Noch nicht dreihundert Jahre sind vergangen, seit die chiischen Bildhauer in kindlicher Klugheit ihre Nike zu

bilden versuchten, als ob sie im Laufschritt die Luft durchmesse. Ein und ein halbes Jahrhundert später hat die jugendlich kühne, wagemutige Schöpfung des Päonios die vom Himmel herabfliegende Nike glaubhaft vor Augen gestellt. Wie weit und in wie raschem Fortgang hat sich die männlich ausgereifte, erfahrungsreiche griechische Kunst von jenen kindlichen Anfängen und auch von der Nike des Päonios entfernt! Nicht wie ein Wunder des Himmels kommt die Siegesgöttin des Städtebezwingers Demetrios herabgeschwebt: sie steht mitten inne in der Wirklichkeit des Kampfes und der irdischen Umgebung — ein Wunder nur als unruhig lebensvolle Verkörperung des Sieges und als Leistung einer hohen künstlerischen Genialität.

In der Nike des Päonios ist das einfach geschnittene, schlicht und groß angelegte Gewand als Ausdrucksmittel für die Form und noch mehr für die Bewegung verwendet, die ohne diese Hilfe unverständlich bleiben würde. Noch weit vollkommener und in unerschöpflichem Reichtum ist dasselbe geschehen in den Giebelfiguren des Parthenon. Weder bei der Nike des Päonios noch bei den Giebelfiguren tritt der Charakter des Stoffes, aus dem das Gewand besteht, in seiner Eigenart und in dem selbständigen Spiel hervor, das nur der besonderen Art des Stoffes angehört. Vielmehr ist gerade bei den Giebelfiguren eine vollkommene Einheit von Körper und Gewand erreicht, indem eine bewundernswürdige künstlerische Gestaltungskraft beides, Gewand und Körper, von Anfang an als marmormäßig, nur in Marmor möglich und in Marmor denkbar erschaut, geformt und ausgestaltet hat. Aber kein Kunstwerk, so vollendet es sei, bedeutet Abschluß und Endziel der Kunst. In dem über den Baumstamm geworfenen Gewand neben dem Hermes hat Praxiteles sich die künstlerische Aufgabe gestellt und in unerreichbarer Weise gelöst, ein Gewandstück als etwas für sich Selbständiges darzustellen und dabei die Eigenart des Stoffes mit seinem Fall, den Flächen, Brüchen, Augen und Linien, wie sie nur in diesem besonderen Stoff entstehen, zum Ausdruck zu bringen. Die praxitelische Behandlung des Gewandes, von der uns im Hermes ein Beispiel vorliegt, geht über das am Reitertorso vom Maussolleum in der Gewanddarstellung Erstrebte weit hinaus; mit ihr ist etwas Neues in die Bildhauerei eingeführt worden, an dem in Zukunft kein wirklich großer Künstler vorübergehen konnte. Die Nike von Samothrake vereinigt die parthenonische Ausdrucksfähigkeit des Gewandes mit der neuen Forderung der Stoffskulptur. In weit größerem Reichtum, mannigfaltiger, wechselvoller, künstlicher verschlungen als bei der Nike des Päonios umwallt

und umflattert hier das Gewand die hohe Gestalt, verkündet ihre Bewegung und zeigt ihre Glieder und Formen. Nie wird es gelingen, den freien großen Wurf des Gewandes am lebenden Modell herzustellen. Aber der Stoff des Gewandes folgt seinen eigenen Gesetzen. Feinfältig und feinbrüchig, zart und glänzend wölbt und bläht und bauscht er sich auf, wendet und dreht sich hin und her, auf und ab, umfließt und umschließt schmiegsam die Glieder — in einem wunderbaren Spiel zwischen der echten Stofflichkeit des Gewebes und der marmornen Erscheinung.

In der Durchführung sind Ungleichheiten, wie sie bei umfangreichen Marmorwerken überhaupt selten ausbleiben und sogar einen bestimmten Reiz der Unmittelbarkeit geben können. Hier ist auf den Anblick der Statue von vorn und ihrer linken Seite gegenüber als den Hauptansichten gerechnet, und diese Seiten sind bis ins kleinste genau und vollendet ausgeführt. Die Rückseite ist nicht formlos gelassen, sondern in Formen und Linien klar und wohlausgestaltet, jedoch die Arbeit nicht so weit gebracht, wie an den Seiten, die sich dem Auge des Beschauers darbieten sollten. Besonders schön, in sehr lebendig empfundener Linienführung war, wie die vorhandenen Reste zeigen, der Schiffskörper gearbeitet.

Bei einer so sorgfältigen Ausführung des Ganzen gewahrt man nicht ohne Erstaunen, wie überaus oft bei der Herstellung der Statue das Hilfsmittel der Anstückung verwendet worden ist. Von alters her haben die griechischen Bildhauer auf den uns geläufigen Anspruch, ein Werk aus einem einzigen Marmorblock herauszuhauen, wenig Wert gelegt, vielmehr mit dem Marmor sparsam umgehend, unbefangen, wie es gerade bequem oder zweckmäßig erscheinen mochte, auch Einzelstatuen in mehreren Stücken gearbeitet und zusammengefügt und einzelne Teile angesetzt. Hier ist dieses technische Verfahren sehr geschickt so angewendet, daß viele, mitunter sehr kleine einzelne Teile in den verschiedensten Arten der Befestigung angestückt und zwischengeklemmt sind. Gewiß ist das etwas Äußerliches, für die Wirkung ganz Gleichgültiges, das gar nicht bemerkt wurde. Aber diese scheinbare Äußerlichkeit der Technik kann dazu helfen, unser Urteil über eine bedeutungsvolle und entscheidende Frage der künstlerischen Leistung selbst zu leiten oder zu befestigen. Sehr gewöhnlich haben die griechischen Künstler, zumal bei dekorativen Werken, aber nicht bei diesen allein, der Marmorarbeit selbst weit mehr überlassen, als es der seit Canova durchgehenden Gewohnheit entspricht, stets ausführliche und meist gleich große Tonmodelle zugrunde zu legen. Mit Hilfe von Skizzen und kleinen Ton-

modellen wurde die Arbeit im großen im Marmor bis zu einem gewissen Grad selbständig und frei ausgeführt, wie sich dies, um deutliche Beispiele anzuführen, am Fries und an den Giebelfiguren des Parthenon erkennen läßt und durch die Bauinschriften von Epidauros bezeugt ist. Gerade bei den Gewandfiguren aus der Nordecke des Ostgiebels des Parthenon verleiht die in hoch gesteigerter Erregung kühn und rasch durchgeführte Marmorarbeit der Gewänder mit ihrem wundervoll reichen Falten- und Linienspiel den besonderen Reiz einer unmittelbar auf den Beschauer überspringenden persönlichen Wirkung. Bei der Nike von Samothrake kann nichts dem Moment der Marmorarbeit überlassen geblieben sein. Entweder muß ein genau ausgeführtes Tonmodell der Ausführung vorausgegangen sein, wenn nicht in gleicher, doch in so beträchtlicher Größe, daß es ein wirklich bindendes Muster abgab; oder aber — und das ist wahrscheinlicher — unsere Nike ist die gleichzeitige, völlig gleiche Marmorwiederholung eines anderen Exemplars, des eigentlichen Originals, das in Erz ausgeführt an anderer Stelle aufgestellt war.

Leider fehlt, was wir gerne kennen möchten, der Kopf. Pausbäckig, mit aufgetriebenen Wangen, weil die Hand die Trompete zu dem Munde führt, werden wir ihn uns nicht zu denken haben, doch kraftvoll und voll Leben, aber in dem verfeinerten Schönheitssinn, der Kraft und Zartheit verbindet. Ein Kopf wie der der praxitelischen Aphrodite will zur Gestalt der Nike nicht passen, auch nicht die Frauenköpfe vom Maussolleum und von Priene, und wieder ebensowenig der berühmte, malerisch weich geformte pergamenische Frauenkopf. Eher möchten die schönsten Frauenköpfe vom pergamenischen Gigantenfries einen Anhalt gewähren. Aber sie sind zu derb, und wir müssen sie wohl in eine feinere Art zurückübersetzen, um dem richtigen Bilde näherzukommen.

Die Nike von Samothrake macht so sehr den Eindruck eines großen, aus einer großen persönlichen Leistung entsprungenen Kunstwerks, und sie verdankt ihre Entstehung einem so wichtigen geschichtlichen Ereigniss, daß man kaum annehmen kann, der Name ihres Urhebers fehle unter den überlieferten Namen der damals tätigen und anerkannten Bildhauer. Es ist die Vermutung ausgesprochen worden, der Künstler sei derselbe Eutychides, der das große Erzbild der Stadtgöttin von Antiochia am Orontes geschaffen hat und der unter den Schülern des Lysipp aufgeführt wird. Jedenfalls sind wichtige Vergleichspunkte mit jener Antiochia vorhanden, die das Vorbild für viele ähnliche Darstellungen von Stadtgöttinnen geworden ist und von der uns allerlei Nachbildungen eine Vorstellung, wenigstens in den Hauptzügen vermitteln können. Eine, gegenüber dem

kolossalen Maßstab des Vorbildes freilich sehr kleine, dazu weder vollständig erhaltene noch unberührt gebliebene Marmorkopie im Vatikan (Fr.-W. 1396) gibt uns ein ungefähres Bild des Ganzen, das sich aus Münzbildern und dem Rest einer größeren statuarischen Wiederholung, von der nur der Torso der Nebenfigur übrig ist, vervollständigen läßt. Die Göttin sitzt auf einem Felsensitz. In weitem Gewand, den Mantel von hinten her auf den Kopf, der mit einer Mauerkrone geschmückt war, heraufgezogen, das rechte Bein über das linke geschlagen, die linke Hand auf den Fels auflegend, den rechten Ellenbogen auf den Oberschenkel aufstützend, die rechte Hand, welche Ähren hielt, nach dem Kinne zu zurückführend, scheint sie ihr Gebiet zu überschauen. Unter ihrem Fuß wird der schräg gestellte Oberkörper des Flußgottes in jugendlich knaben haften Formen sichtbar. Er ist in der Bewegung des Schwimmens mit ausgebreiteten Armen, und um ihn waren in Marmor die fließenden Wellen angegeben. Die Steinformen des nach oben hin breit gelagerten Bergfelsens, auf welchem die Göttin sitzt, und der unten, dem Boden nahe, aus dem Fels hervorbrechende Flußgott mit seinen Wellen geben ein halb andeutendes, halb sinnlich faßbares Bild der Landschaft, in der die wohlbefestigte blühende Stadt thront, und dieses Landschaftsbild mußte sich bei der Kolossalität der Erzgruppe überaus mächtig geltend machen. Vom Boden aus heraufwachsend erstreckt es sich bis zur Hälfte der Gesamthöhe, wie bei der Nike das Schiff, und

Antiochia nach Eutychides. Rom, Vatikan.

hier für sich allein, die völlige Hälfte der Höhe des Ganzen für sich in Anspruch nimmt. Sehr lebhaft und augenblicklich ist die Bewegung des Flußgottes, lebendig, fast unruhig in ihrer Ruhe die Haltung der Stadtgöttin. Das Gewand, das auf einen feinen Stoff deutet, ist in schönen Massen verteilt und gegliedert, abwechslungsreich, frei und anmutig hin und her geführt. Noch in dem dürftigen Auszug, den die kleine Nachbildung allein geben konnte, gewahren wir eine unendliche Menge von reizvoll neben- und ineinander gehenden Faltenzügen — ein Nachhall der ursprünglichen vollen und reichen Schönheit, indes bei der Nike diese Schönheit selbst vor unseren Augen ausgebreitet daliegt.

Der besondere Sinn und Wille, die landschaftliche Natur stärker und unmittelbarer als früher zum plastischen Ausdruck zu bringen und zugleich durch die Art der Aufstellung die umgebende Natur, in die Wirklichkeit hinüberleitend, für die Wirkung der Kunst dienstbar zu machen, tritt für uns zum erstenmale in dieser Epoche deutlich und lebhaft hervor, und dasselbe Bestreben läßt sich an anderen Beispielen verfolgen. Bei der schönen Gruppe des Nil (Fr.-W. 1543), deren Entstehung wir doch unwillkürlich in Alexandria suchen, vermischt sich wiederum der Ausdruck des Symbolischen und des Wirklichen. Die Gruppe des farnesischen Stiers (Fr.-W. 1402) werden wir uns gewiß mit Recht als Mittelpunkt einer weiträumigen Gartenanlage denken dürfen, so daß die mächtige, in sprechende Bilder der Gebirgsnatur ausgestaltete Basis, auf der sich die Gruppe aufbaut, aus der Wirklichkeit selbst hervorwuchs. Die große Herme eines Wassergottes im Vatikan (Fr.-W. 1544), bei der wiederum die im Marmor angegebenen Wellen in wirkliches flutendes Wasser hinüberleiteten, kann als ein Endpunkt der besonderen Weise gelten, einen Eindruck der landschaftlichen Natur zu verkörpern, insofern hier Züge, die in der Wirklichkeit zerstreut sind, zu den menschlichen tierische und pflanzenartige, neben den als künstlerische Ausdrucksmittel überlieferten, eigentümlicher und weitergehend, als sonst gewöhnlich ist, benutzt und gleichsam symbolisch zusammengefaßt sind. Indessen ist die Entwicklung bis zu diesem Endpunkt, der in die römische Kunst fällt, nicht ganz selbständig verlaufen. Vielmehr knüpft sie, wie an die Darstellung der Flußgötter, so an die der Tritonen und anderer Seegeschöpfe an, indem sie eine weit größere Zahl einzelner äußerlicher Merkmale anbringt und dabei die Grundform selbst ändert. Zwischen der Antiochia des Eutychides und der vatikanischen Herme liegen die kühnen und im einzelnen ähnlich kapriziösen Mischbildungen, die wir im pergamenischen Gigantenfries finden.

XVIII.

Bildwerke des IV. Jahrhunderts im Berliner Museum.

Das Maussolleum in Halikarnass, der Neubau des Artemision in Ephesos, der Tempel der Athena in der Neustadt Priene gehören in dieselbe Epoche, gewaltige Zeugnisse des neuen, lebenskräftigen Aufschwungs, der für die ionische Baukunst um die Mitte des IV. Jahrhunderts unter der Führung genialer Architekten anhebt. Der Erbauer des 334 v. Chr. von Alexander dem Großen geweihten Tempels der Athena in Priene, Pythios, wird mit Satyros zusammen als Architekt des Maussolleums genannt. Wie der architektonische Sinn im ganzen und großen, so ist die Durchführung der einzelnen Teile und Formen bei diesen drei Bauten vielfach bis in Einzelheiten übereinstimmend oder gleichartig. Der im Pergamon-Museum aufgestellte Ausschnitt aus dem Athenatempel von Priene gibt eine Vorstellung von den Architekturformen und ihrer lebendigen, fein empfundenen Durchführung. Der schöne Löwenkopf an der Sima ist im Typus, in der klaren Gliederung, in der auf die Unteransicht aus einer bestimmten Entfernung berechneten Wirkung das Gegenstück zu den Löwenkopfspeiern am ephesischen Artemision und am Maussolleum. Gerade an solchen architektonisch verwendeten Löwenköpfen spricht sich der besondere Zeit- und Kunstcharakter meist sehr scharf aus. Man kann sich das deutlich machen, wenn man z. B. den Speier vom alten Artemision in Ephesos (Gipsabguß Inv. Nr. 2221, vergl. oben S. 30), die mit dem Bau selbst gleichzeitigen Speier vom olympischen Zeustempel und dagegen wieder den vom Heraion in Argos (Fr.-W. 879), den der schon der gleichen Epoche wie die kleinasiatischen Tempel angehörenden Tholos in Epidauros (Gipsabguß Inv. Nr. 2295), und weiter vorwärts den Löwenkopf an der Sima des Artemision von Magnesia im Pergamon-Museum der Reihe nach betrachtet.

Die große Einzelstatue eines Löwen aus pentelischem Marmor (Inv. Nr. 1452) ist aus Venedig in die Königlichen Museen gelangt, deutlich eine wohl attische Arbeit des IV. Jahrhunderts. Um ihn aufzustellen sind versuchsweise die Unterbeine und zugleich der Schweif, die Ohren und zwei Zähne in Gips ergänzt. Frisch und lebensvoll in den Formen, doch nicht überall gleichmäßig weit durchgeführt, erinnert der Löwe zunächst an die Einzellöwen vom Maussolleum (s. oben S. 206), im Gesamttypus wie in Anlage und Formen der nach innen eckigen Augenhöhlen, in Maul und Mähne. Doch zeigen Einzelheiten wie die zum Teil nach oben gerichteten Haare der Mähne auf der rechten Seite

Löwe. Berlin Inv. Nr. 1452.

des Kopfs noch Anklänge an ältere Typen, so daß die Arbeit etwas früher anzusetzen sein möchte.

Im Britischen Museum befinden sich zwei überlebensgroße Frauenköpfe, der eine vom Maussolleum in demselben Typus, dem der im Gesicht zerstörte Kopf der sogenannten Artemisia (Fr.-W. 1238) angehört; der andere aus Priene (Fr.-W. 1241) sieht wie ein zweites Exemplar dazu aus. Denselben Typus wiederholt der sehr kleine Kopf aus Priene in Berlin (Inv. Nr. 1536), nur ist der Mund nicht so frei bewegt, wie die ganze Arbeit des Gesichts etwas ins Kleinliche geht. Viel anziehender ist der in der Nähe des vorhergehenden gefundene feine weibliche Kopf in halber

Lebensgröße, bei dem der besonders gearbeitete Hinterkopf fehlt (Inv. Nr. 1535). Auch dieser Kopf gehört nach Anlage und Umriß, nach der ganzen Formgebung, der Begrenzung der offenen, freien und reinen Stirn durch das Haar, den tief liegenden Augen, den vollen Wangen in denselben Typus, doch ist er in Mund und Untergesicht mit individuelleren Zügen ausgestattet. Er ist feiner und zarter und steht dadurch zugleich einem anmutigen weiblichen Kopf aus Knidos im Britischen Museum näher. Als verwandt mag hier noch die in Ton frei modellierte weibliche Halbfigur mit ihrem vollen weichen Antlitz angeführt werden, die wie alle anderen aus Priene herrührenden Stücke in den Königlichen Museen unsern Ausgrabungen aus den Jahren 1895 bis 1898 verdankt wird. Von dem vor dem Tempel der Athena errichteten Altar, der mit großen, in Hochrelief ausgeführten Figuren zwischen dicht vor die Wand gestellten Säulen geschmückt war, ist ein Rest die weibliche Gewandfigur im Pergamon - Museum. In anmutig bewegter, schmiegsamer Haltung stehend, beide Hände in der reichen, in vielen Faltenzügen hin und her geführten Gewandung, gibt sie wohl eines der praxitelischen Statuenmotive wieder. Doch entspricht die weniger zarte Durchführung nicht ganz der Schönheit der Erfindung, so daß man eine etwas spätere Entstehung vermuten möchte. Auf praxitelische Art und Anregung weisen auch die beiden Jünglingsstatuetten Inv. Nr. 1499 und 1532. Die erste Figur ist wie ein Nachklang des Hermes. Der Jüngling steht mit rechtem Standbein, den linken Fuß leicht zurückgesetzt, den Oberkörper nach seiner linken Seite herübergeschmiegt, den linken Unterarm auf die als kleine Säule gebildete Stütze aufgelehnt, auf die das Gewand vom linken Unterarm, sie weit herab verhüllend,

Frauenkopf aus Priene. Berlin Inv. Nr. 1535.

herunterfällt. Der Kopf sieht, nach seiner linken Seite gewendet und etwas schräg gehoben, träumerisch in die Ferne. Sehr merkwürdig ist die zweite Statuette, ein Dionysos mit dem Panther zur Seite. Der jugendliche Gott steht in etwas breiterem Stand mit rechtem Stand- und linkem Spielbein, die rechte Schulter geneigt, den rechten Arm weiter vom Rumpf entfernt und den Unterarm in eckiger Bewegung zurückgeführt, als ob die Finger der mit der Innenfläche nach unten gewendeten Hand ausgespreizt seien. Auch der linke Arm ist in momentaner Bewegung etwas vom Rumpf abgestreckt. Ein Gewandstück liegt auf der linken Schulter auf, geht über den Rücken herüber und schlingt sich am Handknöchel um den rechten Unterarm, um dann tief herabzufallen und so zugleich als Stütze zu dienen. Der Panther sitzt auf den Hinterbeinen, das gestreckte linke Vorderbein stützt sich auf den Boden, das rechte war wohl leicht erhoben, wie der ganze Vorderkörper sich in die Höhe reckt und der Kopf nach seinem Herrn gewendet ist. Einen Befehl wird die Geste der rechten Hand des Dionysos ausgedrückt, seine linke vielleicht eine Schale gehalten haben. Für uns wird die Wirkung des Ganzen gestört durch den aufgesetzten Kopf. Er ist dicht neben der Statuette gefunden und paßt so genau auf, daß seine Zugehörigkeit wohl für sicher gelten muß. Ohne diesen äußeren Zwang, dem man sich gerne entziehen möchte und doch nur durch die unwahrscheinliche Annahme des seltsamsten Spieles des

Dionysos aus Priene. Berlin I v. Nr. 1532.

Zufalls entziehen könnte, würde niemand darauf geraten, den Kopf der Statuette zuzusprechen. Denn er ist deutlich ein Frauenkopf und der Bildhauer muß also wohl die weichliche Natur des Gottes durch einen weiblichen Kopf haben ausdrücken wollen, so wie die Hermaphroditen mit weiblich gebildeten Köpfen versehen werden. Auf praxitelische Art und Weise deuten auch hin die sehr kleine, voll bekleidete weibliche Figur Inv. Nr. 1534 und die etwas größere, oberhalb nackte Frau Inv. Nr. 1533. Bei allen diesen Figuren ist die unverhältnismäßige Größe der massigen Basen auffällig, auf die solche Statuetten einzusetzen in Priene üblich gewesen sein muß, und auf denen gelegentlich noch Beiwerk Platz gefunden hat. Bei der letztgenannten Statuette ist dies noch deutlich zu erkennen.

Alexander aus Priene. Berlin Inv. Nr. 1500.

Ganz anderer Art ist der Rest einer Statuette, in der wir von Anfang an das Bildnis Alexanders des Großen, des Wohltäters des neuen Priene, zu erkennen meinten (Inv. Nr. 1500). Die Statuette bleibt nur wenig unter der halben Lebensgröße. Kopf, Brust und rechter Arm ließen sich zusammenfügen. Wahrscheinlich gehört dazu auch der Rest einer linken Hand, die, wie es scheint, einen Schwertgriff gehalten hat. Man wird sich die Figur mit breiter kraftvoller Stellung der Füße stehend oder schreitend denken dürfen. Der Kopf ist etwas nach seiner rechten Seite gedreht, der Blick nach oben gerichtet. In der Vorderansicht erscheint der Kopf etwas derb und breit, wie die Arbeit selbst derb ist; geschickt und sicher, aber nicht weit gebracht und fein durchgeführt, ging sie nur auf den deut-

lichen Vortrag der Hauptformen aus. In den Profilansichten treten die eigentümlichen Vorzüge auffälliger vor, und je nach dem Wechsel der Beleuchtung und des Standorts, von dem aus man sieht, kann sich der Ausdruck des Kopfs mit seiner hoch ansteigenden, stark modellierten, löwenartigen Stirn, dem festen Blick aus den tief liegenden, beschatteten Augen, dem bewegten Mund und dem festen Kinn zu bewundernswerter Kraft und lebensvoller Schönheit steigern. Die charakteristischen porträthaften Züge sind dieselben, die wir aus sicheren Bildnissen Alexanders, besonders aus den Münzen des Lysimachos kennen. Die Formensprache ist die lysippische. Sie zeigt sich in der Gesamtanlage und in der lebhaften ausdrucksvollen Zeichnung des ganzen Kopfs, im Verhältnis des Hinterkopfs zum Gesicht, in den Verhältnissen und Formen der einzelnen Gesichtsteile, und auffällig und leicht verfolgbar ist die charakteristische Stirnbildung. Die zurückweichende Oberstirn ist von der Unterstirn durch eine Rille getrennt, die in der Mitte mächtig vordrängende Unterstirn durch eine von oben herablaufende, über der Nasenwurzel sich spaltende Linie in zwei Hügel geschieden, die Mittelstirn durch die Modellierung sehr stark und deutlich hervorgehoben, und wieder ist jederseits der Knochen über und vor der Schläfe gewaltsam vorgewölbt. Es ist übertriebener, gewaltsamer, derber dieselbe Vortragsweise, die wir vom Apoxyomenos in feinerer Gliederung und Ineinanderführung kennen, dieselbe Klarheit, Schärfe und Bestimmtheit der Hauptformen, auch dieselbe Rücksicht auf die Mitwirkung des wechselnden Spiels von Licht und Schatten. Die ganze Arbeit des Kopfes wie des uns erhaltenen Restes des Körpers ist mit einfachen und starken Mitteln und so sehr mit der Absicht auf eine bestimmte Wirkung geleistet, daß es uns bei dem wenig großen Maßstab auffällt. Wir würden dergleichen eher bei einer Kolossalstatue erwarten, bei der die richtige Wirkung nicht auf andere Weise erreicht werden kann. Ob das Vorbild eines der Kolossalbilder oder eine der nicht kolossalen Porträtstatuen Alexanders war, der kleine Kopf zeigt uns in handwerksmäßig sicherem Können, in fester und derber Wiedergabe die Porträtzüge des Königs, wie sie noch zu seinen Lebenszeiten ausgeprägt worden sind. Seinen Wert kann der Vergleich mit den späten geringen Alexanderporträts im hiesigen Museum Nr. 304 und 305 fühlbar machen. Aber auch vor dem der matten Pariser Herme (Fr.-W. 1318, s. oben S. 246) hat er den Vorzug originaler, frischer und weit früherer Arbeit. Die Statuette kann noch zu Lebzeiten Alexanders entstanden sein, schwerlich sehr viel später.

Originale Arbeiten, auch wenn sie anspruchslos und bescheiden und nicht einmal im eigentlichsten Sinne selbständig sind, geben den Eindruck der Epoche, der sie angehören, rein und leicht faßbar wieder. So die Köpfe und Statuetten aus Priene. Bei den Kopien, Nachbildungen, Umbildungen in ihren mannigfachen Abstufungen von Treue und Willkür im ganzen und einzelnen, aus denen wir unsere Vorstellungen von den berühmtesten und beliebstesten Werken der großen Meister zu erschließen versuchen müssen, fällt es oft schwer, die sich einmischenden nicht ursprünglichen Elemente von dem wirklich Ursprünglichen und Echten auszuscheiden.

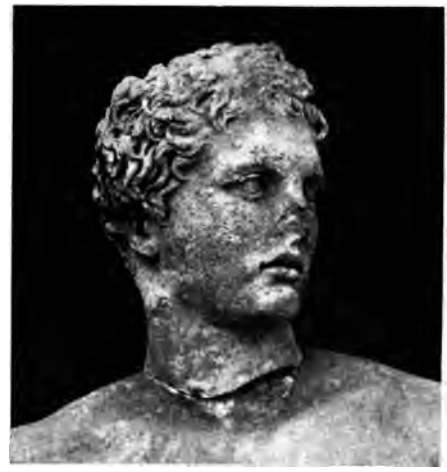
An die von Skopas vertretene Kunstart ist der weibliche Kopf Nr. 610 anzuschließen. Für sich allein gesehen pflegt er auf die Beschauer eine starke Wirkung auszuüben. Wenn man ihn neben den im Typus ganz gleichen Kopf in Athen (Fr.-W. 1277) stellt, ist offenkundig, wie viel die besonders im Haar auffällige, ins Kleinliche gehende Kopistenarbeit die ursprüngliche, Leben atmende Frische und Größe der Auffassung zerstört hat, ohne die Formenschönheit des Vorbilds ganz zu verwischen. Einen Nachklang der Kunst des Skopas meint man in den jungfräulichen kraftvollen Körperformen der Statue Nr. 276, wohl einer Aphrodite, zu erkennen, wenn auch das Gewand Gewohnheiten einer späteren Zeit zeigt. Die Statue, die man mit der Aphrodite von Melos verglichen hat, muß, wie die nicht seltenen Wiederholungen und Variationen lehren, — zu vergleichen ist in unserer Sammlung Nr. 37 — auf ein beliebtes Vorbild zurückgehen. Endlich wird man bei einer noch griechischen Arbeit wie dem Triton Nr. 286, aus dessen Kopfhaltung und Gesichtszügen das Pathos des IV. Jahrhunderts spricht, daran erinnern dürfen, daß eine viele Figuren umfassende Gruppe des Skopas Meergötter und Meerdämonen vor Augen führte. Für die Formengebung sind als Ausgangspunkt für unsere Vorstellung die Nereiden auf Seepferden zu Hilfe zu rufen, die Timotheos als Akroterien in Epidauros verwendet hat (s. S. 204f).

Auf Skopas führt man jetzt meist das Original der Meleagerstatuen, die in mehreren Nachbildungen erhalten sind, zurück, während man früher vermutungsweise an einen Schüler des Lysipp gedacht hatte.

Die in den Königlichen Museen befindliche Meleagerstatue Nr. 215 ist die vorzüglich gearbeitete, leider in den antiken Teilen nur unvollständige Kopie eines ausgezeichneten und, wie die Zahl der vorhandenen Nachbildungen lehrt, im späteren Altertum wenigstens hoch berühmten und beliebten Werkes aus dem IV. Jahrhundert. Unter diesen Nach- und

Meleager. Berlin Nr. 215.

Umbildungen sind zweierlei Fassungen zu unterscheiden, deren eine wiederum in allerlei Veränderungen vorliegt. Unsere Statue Nr. 215, die im Jahr 1838 bei Santa Marinella gefunden wurde, und ebenso eine zweite im Sommer 1895 an demselben Fundort zutage gekommene, die nach Amerika, nach Cambridge in das Fogg-Museum der Harvarduniversität gelangt ist, zeigen die kraftvolle Jünglingsgestalt ohne irgend ein Gewandstück. Andere Statuen stimmen im Gesamtmotiv überein, aber sie sind nicht nur mit reichlicherem Beiwerk versehen, sondern sie bringen eine für den Eindruck der Figur selbst nicht unwesentliche Änderung, indem eine Chlamys um die Brust und den linken Arm geschlungen ist. Bei der altberühmten vatikanischen Statue, die fast vollkommen erhalten ist, aber wohl durch scharfe Reinigung gelitten hat, ist diese Chlamys so angeordnet, daß ein Teil hinter dem Unterarm flatternd freisteht. Als Halt dafür ist der große, auf einen kurzen dicken Baumtronk aufgelegte Eberkopf benutzt, während auf der anderen Seite, wo der Jagdhund ist, zwischen diesem und dem rechten Bein des Meleager ein schlankerer und höherer Stamm in der üblichen Weise als Stütze angebracht ist. So wirkt die Komposition überladen und zusammenhanglos. Man wird sich das Urbild einfacher, jedenfalls aber geschlossener denken müssen. Als der Bildhauer Emil Wolf unsere Statue Nr. 215 ergänzte, fand er, daß der Hund, dessen einstiges Vorhandensein ein Stückchen Schnauze bewies, nach den Basisresten nur auf der linken Seite seines Herrn Raum habe, nicht auf der rechten, wie bei der vatikanischen Statue, bei der auf der linken Seite der Eberkopf angebracht ist. Die Bildhauer haben demnach bei ihren Nachbildungen eines und desselben Vorbilds in der Anordnung des Nebenwerks und sogar in dessen Aus-



Kopf der Meleagerstatue im Fogg-Museum.

wahl beliebig gewechselt, wie das Gewandstück bald fehlt, bald vorhanden, und wo es vorhanden, wiederum nicht ganz gleich angeordnet ist. Wenn auch in der Epoche, auf welche die Statuen zurückführen, reichliches Nebenwerk, wie es scheint zumal bei Marmorstatuen, mitunter beliebt war, so haben hochstehende Künstler — und als einen solchen müssen wir den Urheber der Meleagerfiguren betrachten — dergleichen Nebenwerk stets in das Gesamtmotiv einbezogen und für die Wirkung des Ganzen vorteilhaft auszunutzen verstanden. Deshalb werden wir den großen Eberkopf dem ersten Vorbild wohl absprechen müssen, während der Jagdhund zur Seite des Jägers nicht nur eine sprechende gegenständliche Hindeutung hinzubringt, sondern auch formal sehr glücklich wirken konnte, auch bei einer Bronzestatue. Denn so möchte man sich das erste Vorbild denken, ohne anderes Beiwerk als etwa den zu seinem Herrn aufschauenden Jagdhund, ohne störende Stützen und endlich ohne das Gewandstück, das in unserer Statue Nr. 215 und ebenso in der zweiten Statue von Santa Marinella nicht vorhanden ist. Es scheint bei der Übertragung in Marmor um eines besonderen Effektes willen zugefügt zu sein, vielleicht schon früh, und der Bildhauer, der diese Änderung vornahm, hat dann wiederum seinerseits umbildende Nachfolger gefunden. Für den Kopf unserer Statue Nr. 215 hat sich der Ergänzer, wie natürlich, an das Vorbild der vatikanischen Statue gehalten, bei der der Kopf (Gipsabguß Inv. Nr. 2291), wenigstens in dem jetzigen Zustand, etwas glatte und leere Form zeigt. Derselbe Typus ist in einem überaus schönen lebensvollen Einzelkopf in Villa Medici erhalten (Gipsabgnß Inv. Nr. 2165), der der Kunst des Skopas angehört oder nahe steht. Er ist, wie alle bisher bekannten Repliken der Meleagerstatue, in Marmor gearbeitet und sieht sehr marmormäßig aus, ohne daß irgend etwas auf Bronzeformen hinweist. Eher möchte dies der Fall sein bei der zweiten Statue aus Santa Marinella, bei der der Kopf erhalten ist. Er steht weit zurück gegen die Weichheit und den Formenreichtum des wundervollen Kopfes in Villa Medici. Er ist einfacher, derber und fester und würde sich eher mit der lysippischen Art zusammenbringen lassen, wie denn bei manchen uns in Kopien erhaltenen Köpfen Skopasisches und Lysippisches zusammenzufließen scheint und schwerlich ganz scharf auseinandergehalten werden kann. Nach dem Muster der zweiten Statue aus Santa Marinella, nicht nach dem Kopf in Villa Medici oder dem der vatikanischen Statue, haben wir uns den Kopf vorzustellen, der einst unserer Statue Nr. 215 aufsaß.

Mit dem Hermes des Praxiteles ist in der Bewegung wie in der, wenn auch nicht gleich vollendeten, Formengebung verwandt der schöne Torso Nr. 512. Vermutlich rührt er von einer Wiederholung des Hermes her; doch ist, da die Haltung nicht vollständig übereinstimmt, auch möglich, daß er der Rest einer ähnlich bewegten Apollofigur ist, wie solche vorkommen, z. B. Nr. 44. Mit dem Hermestypus läßt sich auch vergleichen der Jünglingskopf Nr. 548. Den Kopftypus der knidischen Aphrodite wiederholen Nr. 40 und 41. Bei den meisten späteren Aphroditestatuen und -köpfen wird sich irgend ein näherer oder fernerer Zusammenhang mit den berühmten praxitelischen Statuen voraussetzen lassen, mit Veränderungen und Umbildungen bis zur mediceischen Aphrodite hin (Fr.W. 1460), mit deren Haltung der sehr vorzügliche Torso Nr. 28 übereinkommt, auch bei manchen halb bekleideten. Für den Sauroktonos ist Nr. 48 anzuführen, für die an praxitelische Art anschließenden, ruhig stehenden Apollofiguren mit auf den Kopf erhobenem rechten Arm außer Nr. 44 auch Nr. 45, 46. Ebenso mögen manche Dionysosstatuen auf praxitelische Anregungen zurückgehen, wobei die freilich weder guten noch gut erhaltenen Nr. 85—94 wenigstens erwähnt werden mögen. Die Statuen und Köpfe des ausruhenden Satyrs, Nr. 258 und 259, Nr. 264—267, sind schon oben S. 230 genannt. Ihre eigentümliche, lebensvolle, heitere und doch sanfte Schönheit wird sehr deutlich durch den Vergleich mit einem späteren hellenistischen Satyrtypus, von dem ein in Magnesia am Mäander gefundener Kopf im Pergamon-Museum ein gutes Beispiel bietet. Auf Praxiteles pflegt man auch den eingießenden Satyr zurückzuführen, für dessen ursprüngliches Motiv und seine Erklärung Nr. 257 deshalb von Wichtigkeit ist, weil ein Teil der Kanne in der erhobenen rechten Hand und ein Teil des Trinkhorns in der linken antik sind. Doch darf man wohl zweifeln, ob dieser eingießende Satyr wirklich praxitelisch ist. Ebenso schreibt man die Artemis von Gabii (Gipsabguß Inv. Nr. 2149), von deren Kopf Nr. 625 eine Replik ist, dem Praxiteles zu und sucht ihr Vorbild in der Marmorstatue der brauronischen Artemis auf der athenischen Burg. Der Kopf ist, namentlich im Profil gesehen, der knidischen Aphrodite verwandt. Doch ist das Vorbild, auch wenn es wirklich von Praxiteles sein sollte, offenkundig eine Erzstatue gewesen. Von weiblichen Gewandstatuen, die deutlichere, nicht allzusehr verwischte Anklänge an Praxiteles aufweisen, möchte fast nur die etwas ins Steife geratene große Statue Nr. 583 zu nennen sein.

An Lysipp ist anzuschließen die Athletenstatue Nr. 471. der Torso Nr. 470, der Kopf Nr. 483. Ebenso hat der Bild-

Hypnos. Berlin Inv. Nr. 1542.

hauer Antiphanes, des Thrasonides Sohn aus Paros, der die Statue Nr. 200 im II. Jahrhundert v. Chr arbeitete, sich ein lysippisches Vorbild oder dessen Kunstart zunutze gemacht. In dem breiten kräftigen Stand ist sein Werk wohl am nächsten mit der Statue des Agias, nach der Anordnung mit einer zweiten Figur aus dem großen Weihgeschenk des Daochos (s. oben S. 245) zusammenzustellen.

In das IV. Jahrhundert, in die Epoche des Praxiteles und Skopas weist auch zurück der Kopf Nr. 482, ohne daß der Zusammenhang mit einem bestimmten Künstler hervortritt. Eine gewisse Verwandtschaft mit dem Kopf des ephesischen Schabers in Wien (Gipsabguß Inv. Nr. 2400), nicht eine wirkliche Übereinstimmung, zeigt Nr. 481.

Außer dem Saburoffschen Bronzeknaben (s. S. 163f.) sind im Besitz der Königlichen Museen noch drei größere Bronzen von hohem Rang: der berühmte betende Knabe, den Friedrich der Große erworben hat, eine Figur des Hypnos, bei der leider der Kopf nicht erhalten ist, in fast zwei Drittel Lebensgröße, endlich das überaus fein gearbeitete Bruchstück einer weiblichen Gewandstatue.

Den Hypnos (Inv. Nr. 1542) darf man wohl an die praxitelische Kunstrichtung anreihen. Das Vorbild muß überaus berühmt und beliebt gewesen sein. Das lehrt die große Anzahl der Repliken und Reminiszenzen. Der Kopf allein ist erhalten in der ausgezeichneten Bronze des Britischen Museums (Fr.-W. 1288). Er ist von derselben Größe wie der der Marmorstatue in Madrid (Fr.W. 1287), mit dem er auch in den Zügen übereinstimmt. Eine ganze Reihe kleinerer Bronzen wiederholt das Motiv, so daß darüber kein Zweifel ist. Der Gott bewegt sich in gelindem Lauf und selbst wie vom Schlafe befangen über die Erde. Mit der rechten Hand läßt er die einschläfernden Tropfen aus dem Horn fließen, in der linken hat er den Mohnstengel. An den Schläfen wachsen kurze Flügel, wie von einem Nachtvogel, heraus. In dem kurzen Auf und Nieder, in dem wir sie uns bewegt denken müssen, hat man den Eindruck der allmählich zum Schlaf zufallenden Augenlider wiederzufinden geglaubt.

Die Arbeit unserer Bronze ist ungewöhnlich gut, der Erhaltungszustand leider nicht glücklich. Es fehlen außer dem Kopf beide Arme und die vordere Hälfte des vorgesetzten linken Fußes, dazu ist die linke Wade und der ganze linke untere Brustkorb eingedrückt, wodurch die Wirkung beträchtlich gestört wird, und die Oberfläche ist zum Teil beschädigt. Trotzdem erklärte ein ausgezeichneter Berliner Bildhauer, es sei für ihn und seine Genossen

von größtem Wert, ein so meisterhaftes Werk im Original vor Augen zu haben und zu studieren. Denn es könne hier nicht, wie bei so vielen antiken Bronzen, von einer fabrikmäßigen Herstellung die Rede sein, sondern die Figur sei von einem wirklichen Meister auf das sorgfältigste modelliert.

Die weitgehende Übereinstimmung unseres Hypnos mit der Madrider Statue, nicht nur im Gesamtmotiv, sondern in der Art der Angabe aller charakteristischen Hauptformen und in Einzelheiten, wie den weichlichen Falten des Bauches, ist einleuchtend und um so bemerkenswerter, als sich ein Unterschied in der Haltung des Oberkörpers beobachten läßt. Er ist bei der Madrider Statue ein wenig weiter vorgebeugt, bei unserer Bronze etwas steiler. Ein Unterschied der Formenbehandlung liegt zum Teil darin, daß die Bronze eine sehr viel weiter gebrachte, sehr viel weichere und ausführlichere Modellierung aufweist, zum Teil auch darin, daß sie den Eindruck eines kindlicheren und damit dem weiblichen verwandteren Körpers macht. Bei der Madrider Statue spricht man unwillkürlich von einem weichen Jüngling, der Londoner Kopf sieht fast etwas frauenhaft aus, und es ist nicht so unnatürlich, daß man ihn in seiner Vereinzelung zuerst für weiblich hielt. Wir haben demnach dieselbe Gestalt in verschiedenen Fassungen vor uns. Am kindlichsten ist unsere Bronze, wie z. B. auch die Bildung des zurück-

Hypnos. Madrid.

stehenden rechten Fußes zeigen kann. Die verschiedenen Nachbildner haben aus demselben Vorbild — unmittelbar oder mittelbar — verschiedenes als das Wesentliche oder ihnen Willkommenere herausgelesen. Als im Motiv der Bewegung verwandt darf man vielleicht anführen den Ganymed des Leochares (S. 218f.), manche im Tanz oder Lauf sich vorwärts bewegende Satyrn, den kleinen vorwärtslaufenden Eros mit der Gans aus Pompei, den im Laufe bogenschießenden Apoll ebendaher. Für eine weiche und, wo die Durchführung nicht weit gebracht ist, leicht weichliche und verschwommen erscheinende Formgebung lassen sich beispielsweise nennen: die Figuren des mit gekreuzten Unterschenkeln stehenden leierspielenden Apoll mit Schwan oder Gans neben sich, der Knabe in der Eros und Psyche genannten Gruppe im kapitolinischen Museum (Gipsabguß Inv. Nr. 2285), die meisterhaft modellierte Statue des im Tanze die Doppelflöte blasenden Silen (Fr.-W. Nr. 1427). Eine stark bewegte Gestalt von weichster Modellierung ist die Jünglingsstatue aus Subiaco (Gipsabguß Inv. Nr. 2256). Offenbar hat man in der jüngeren griechischen Kunst daran Gefallen gefunden, die schönen, jugendlich zarten Körper nicht nur in der träumerischen Ruhe der praxitelischen Gestalten wiederzugeben, sondern im Reiz der Bewegung, und den energisch sich regenden kraftvollen Körpern der älteren griechischen Zeit weichere Rhythmen zur Seite zu stellen. Unmöglich kann man den Hypnos der Zeit des Skopas und Praxiteles selbst zuschreiben, sondern erst der nachfolgenden, und es fragt sich nur, wie weit für die Schöpfung selbst oder ihre einzelnen Fassungen herabzugehen sei. Nichts führt darauf, daß bereits Praxiteles selbst einen männlichen Körper der weiblichen Natur angeähnlicht habe. Wenn die Frauenstatuen aus dem fünften Jahrhundert eher etwas Männliches im Bau zeigen, breite Schultern und schmale Hüften, so war noch die Aphrodite des Praxiteles eine hochgebaute, kräftige Gestalt, die wir uns mit demselben Reichtum von Schönheit und Anmut umkleidet denken müssen wie seinen Hermes. Die wirklich naturgemäße, selbständige künstlerische Bildung von Kinderkörpern beginnt erst nach Praxiteles. Die Darstellung des schlafspendenden Hypnos als eines weichen Jünglings mit kindlichen Formen und einem fast weiblich erscheinenden Kopfe wird nicht vor dem Ende des IV. Jahrhunderts oder im Beginn des III. entstanden sein. Das Original war aus Bronze wie der Kopf aus Perugia und die Statuette in unserem Museum.

Bei den neueren Nachforschungen über die Herkunft des betenden Knaben (Nr. 2) war ein ganzes Gespinnst von Dichtung und Wahrheit auseinander zu wirren. Er ist

weder bei Rom im Tiber noch in Herculaneum gefunden worden, sondern er taucht zuerst auf, vermutlich aus Aquileja

Der betende Knabe. Berlin Nr. 2.

dahin gebracht, in Venedig. Von da kam er unter Ludwig XIV. nach Paris in den Besitz von Fouquet. Dort sind die beiden Arme und sonst Kleinigkeiten restauriert, die

Figur zum Teil überarbeitet und die ganze Oberfläche mit der damals üblichen künstlichen dunklen Patina überzogen worden. Im Laufe der Zeit hat sich die Farbe der Patina auf den modernen Armen geändert. Anfangs muß der Eindruck des Ganzen sehr einheitlich gewesen sein. Denn lange Zeit galten die beiden Arme für antik, und erst spät ist zuerst der linke, dann auch der rechte Arm als modern erkannt worden. Von Paris kam die Figur an den Prinzen Eugen von Savoyen, nach dessem Tode in den Besitz des Prinzen Wenzel von Liechtenstein. Von diesem erwarb sie Friedrich der Große.

Bruchstück einer Gewandstatue. Berlin Nr. 3.

Ein etwa vierzehnjähriger Knabe steht vor uns, den rechten Fuß zurück und leicht aufgesetzt, als ob er eben herangeschritten wäre, den Kopf etwas nach oben gerichtet. Die Arme waren, wie die antiken Reste zeigen, erhoben. Der überaus geschickte französische Bildhauer, der sie ergänzt hat, dachte sie sich zum Gebet erhoben, und nach vielerlei Versuchen einer anderen Erklärung ist man immer zu der des Ergänzers zurückgekehrt. Nur schwankt man, wie die von der Richtung der Oberarme nur zum Teil abhängige Bewegung der Vorderarme und der Hände zu denken sei. Darin von dem Ergänzer abweichend nimmt man jetzt an, die Hände seien mit den Handflächen nach vorne gewendet gewesen. Jedenfalls muß die Bewegung der Arme und Hände derart gewesen sein, daß das Gesicht in der Vorderansicht frei blieb und die Gesamterscheinung sich zu einem anmutigen Rhythmus zusammenschloß.

Auch über die kunstgeschichtliche Bestimmung sind verschiedene, freilich nicht allzuweit auseinandergehende Ansichten vorgebracht worden. Am öftesten ist der betende Knabe mit Lysipp und seiner Schule zusammengebracht, vereinzelt auch etwas älter angesetzt und wieder geradezu als hellenistisch bezeichnet worden. Die jüngere griechische Art wird besonders deutlich neben dem Saburoffschen Jüngling (S. 163f.). »Die Saburoffsche Figur ist von einer schlichteren Naturwahrheit, besonders auffallend z. B. an den Füßen, welche am betenden Knaben, mehr einer durchgebildeten Schönheitsform entsprechend, kleiner und mit höherem Spann gebildet sind.« Besser laufen könnte gewiß der Saburoffsche Knabe. Die Modellierung der Saburoffschen Figur ist mehr der altgriechischen verwandt, ausdrucksvoll, aber einfacher und flächiger, die Modellierung des betenden Knaben ist reicher, im einzelnen auffälliger, eher verwandt der Durchbildung der Formen, wie wir sie vom lysippischen Apoxyomenos und dem praxitelischen Hermes her kennen. Gegenüber dem so schön durchgeführten Körper, dessen Vorzüglichkeit jeden Gedanken an eine fabrikmäßig hergestellte Bronze ausschließt, ist der Kopf sehr einfach gehalten, von schönem Typus, aber wenigstens in dem gegenwärtigen Zustand der Oberfläche, der freilich, ebenso wie der innere Kontur der Augen, nicht das Ursprüngliche gibt, eher von etwas leeren Formen. Den Kopf würde man sich dem Typus nach gerne im IV. Jahrhundert und schon um die Mitte des Jahrhunderts gefallen lassen. Die ganze Gestalt später als um 300 v. Chr. zu setzen, ist schwerlich ein zwingender Grund.

Das Bruchstück Nr. 3 ist auf dem Boden des alten Kyzikos aufgefunden worden. Es rührt von einer weiblichen Gewandstatue, von der der ganze Oberkörper und die Füße fehlen. Auch als Bruchstück ist das reich und fein durchgeführte Gewandstück überaus anziehend und sieht gerade in der Vereinzelung aus wie eine recht meisterhafte Gewandstudie. Hier ist wohl nicht zu zweifeln, daß die Bezeichnung hellenistisch das Richtige trifft.

XIX.

Wandlungen seit dem IV. Jahrhundert. Fortleben der hellenistischen Kunst.

Die hellenistischen Künstler verfügen über eine große Erbschaft an überkommenem Gut und vermehren, Neues erfindend und Altes variierend, diesen Reichtum. Sie schalten frei damit und passen ihn jeder Aufgabe an. Sie sind allen Rhythmen gerecht und wissen die verschiedensten Tonarten zu spielen. Neben großen Künstlern hat es zu keiner Epoche an geringen und handwerksmäßig werktätigen gefehlt, und die Abstufungen zwischen gut und schlecht, zwischen selbständig und unselbständig sind bereits innerhalb der hellenistischen Kunst groß. Bei hochstehenden Werken läßt sich oft genug in Erfindung und Formengebung der besondere hellenistische Charakter erkennen, der sich von dem älteren Griechischen, dessen Fortsetzung das Hellenistische ist, wie von dem besonderen Römischen, das wieder an das Hellenistische anschließt, deutlich unterscheidet. Das Urteil, welcher Zeit die erste Erfindung angehöre, ob noch dem IV. Jahrhundert, ob dem III., dem II. oder noch späterer Zeit, wann und wie weit und wie oft die Formgebung umgeändert und umgeprägt worden sei, wird um so unsicherer und schwerer, wenn wir, wie in der Mehrzahl der Fälle, in römischer Zeit gemachte Kopien, Umbildungen, Zusammenstellungen vor uns haben, bei denen sich wieder die ganze Reihe der Möglichkeiten zwischen selbständig und unselbständig, zwischen gewissenhaft und leichtfertig, zwischen gut und schlecht wiederholt. So läßt sich bei der Masse der erhaltenen Einzelskulpturen, die noch dazu so vielfach modern überarbeitet und hergerichtet sind, oft nicht genau angeben, welchem Zeitabschnitt oder welcher Werkstatt und Art des Betriebs sie eigentlich zuzuweisen sind, so daß der Versuch einer historischen Einordnung schwerlich rein durchzuführen

ist. In allen Sammlungen, und so auch in der unseren, weist der alte Bestand neben einzelnen Werken hohen Ranges eine große Masse von weniger wertvollen, von reizlosen, gleichgültigen und geringen auf, und oft ist man versucht, auf sie den Ausspruch anzuwenden, den Goethe einmal von literarischen Werken brauchte. Er sagte: »Es werden jetzt Produktionen möglich, die Null sind ohne schlecht zu sein. Null, weil sie keinen Gehalt haben, nicht schlecht, weil eine allgemeine Form guter Muster den Verfassern vorschwebt.« Wir müssen eben versuchen, aus allem, was wir besitzen, zu lernen, wie aus dem Großen und Guten, so auch da, wo das Große und Gute fehlt, aus dem Unselbständigen und Geringen, und dabei wird uns die Festigkeit der antiken Tradition zu großem, nicht hoch genug zu schätzendem Vorteil gereichen.

Die Entwicklung der Bildniskunst wie die Entwicklung der Göttertypen oder Götterideale verläuft parallel der Geschichte der griechischen Kunst überhaupt, von der beides wesentliche Stücke sind. Indes lassen sich bei beiden Erscheinungsformen besondere Bedingungen erkennen. Jede wirkliche Kunstäußerung geht von der Nachahmung der Natur, also eigentlich vom Urbeginn an vom Bildnis aus, und ebenso selbstverständlich beginnt das eigentliche Porträt mit dem Bemühen, den Menschen, den es vorstellen will, so treulich und genau in seinen Formen wiederzugeben, als es dem noch ungeübten Auge und der noch ungeübten Hand, die dem Auge in dem widerstrebenden Stoff, den sie zu überwinden hat, noch nicht zu folgen vermag, nur irgend gelingen will. Je nach der Stufe des Könnens überhaupt und dem Grade des besonderen Talents bleibt das Porträt mehr oder weniger in ungefähren und rohen Formen stecken, in dem Zeittypus und Schultypus. Aber beabsichtigt ist von Anfang an das persönlichste Porträt, nur daß man sich mit allgemeineren Formen begnügt. Im Fortgang der Kunst geht die Absicht der Künstler, soweit sie sich deren überhaupt bewußt sind, und ebenso die Neigung der Besteller und Betrachter nach zwei Seiten auseinander. Die beiden Richtungen bekämpfen sich, und bald hat die eine, bald hat die andere die Oberhand. Was Not war, wird Gesetz. Das Typische siegt und man begnügt sich mit einer geringen Zutat des Persönlichen, Individuellen, wie denn eine gewisse Porträtähnlichkeit bereits mit Hilfe von sehr wenigen besonderen Zügen erreicht werden kann. Oder auch, wie bei der Masse der attischen Grabreliefs, man war mit den gleichmäßigen Gesichtstypen des bärtigen Mannes, des unbärtigen Jünglings, der jugendlichen Frau zufrieden, die die Verstorbenen

bedeuten. Eine solche Auflösung des Porträts in allgemeingültige Formen, die zu bequemem Handwerksbetrieb und zur Langeweile führen muß, konnte nicht ohne Widerspruch bleiben. Eine Unterströmung hat nie gefehlt, und nach und nach drängen sich auch in die attischen Grabreliefs individuellere Köpfe ein, zuerst bei den alten Frauen und den Männern, woraus freilich nicht folgt, daß dies nun wirkliche Bildnisse seien. Aber sie spiegeln die Wandlung der großen Kunst wieder. Auch nach der Beseitigung des steifen Porträttypus setzt sich der Widerstreit in reicheren und feineren Formen fort. Die selbstverständliche Voraussetzung ist jetzt wirkliche individuelle Porträtähnlichkeit. Die Grenzen, innerhalb deren sich die Möglichkeiten des Porträts bewegen, sind weit gesteckt, von großartiger Auffassung der Natur im ganzen bis zu kleinlicher Wiedergabe alles einzelnsten, vom ruhigen, bleibenden Ausdruck zu momentaner Bewegung, zu Leidenschaft und Pathos, und auf jeder Stufe und innerhalb jedes Schul- und Atelier-typus sind an und für sich dieselben Verschiedenheiten der Auffassung möglich. Es siegen auch hier die großen Persönlichkeiten der Künstler, die ihre Art den geringeren aufzwingen und niemals ohne ehrliche oder unehrliche, begabte oder unbegabte Nachahmer geblieben sind. Wenn berichtet wird, Lysipps Bruder Lysistratos habe Abgüsse über dem Leben genommen, so dürfen wir vielleicht daraus schließen, daß er eine bis ins Kleinliche gehende Naturtreue jeder Einzelform erstrebt habe. Lysipp selbst hat die Natur stets im großen und ganzen gesehen. Nach seiner kunstgeschichtlichen Stellung war er berufen, eine neue großartige Porträtkunst zu schaffen, ganz persönlich und ganz der Ausdruck seiner Zeit und seines vornehmsten Helden, in dem diese Zeit verkörpert ist. Wie die Diadochen und Epigonen Alexander ähnlich sein wollten, so bemühen sich die künstlerischen Diadochen und Epigonen in der Weise zu porträtieren, die ihr großer Vorgänger gelehrt, und auch sie verfallen dem Deklamatorischen, Übertriebenen, Äußerlichen.

Wie die Porträts, so konnten auch die ältesten Götterbilder keine anderen Erscheinungsformen aufweisen als die des Zeit- und Schultypus. Hier indes wird die Differenzierung und Entwicklung in anderer Weise vorwärts gegangen sein. In der Bildniskunst erfolgen die Fortschritte unter beständig erneuter, angestrengter Beobachtung des lebendigen Menschen, der porträtiert werden soll, in beständigem Wettkampf mit der Natur. Die Götter können nur im Traume erscheinen, und in ihre Darstellung mischt sich Glaube und Phantasie. Das ist ein Element der Freiheit.

Aber daneben steht ein Element des Zwanges. An den einzelnen Kultstätten mußte die lange Verehrung desselben, aus alten Zeiten herabgeerbten Götterbildes eine bestimmte Vorstellung von dem Aussehen der Gottheit einprägen. Wenn es notwendig wurde ein neues Götterbild herzustellen, war es natürlich, das neue dem alten anzuähnlichen, gewiß nicht in Widerspruch mit den gewohnten ehrwürdigen Zügen zu bringen. Am wenigsten in schlichten Zeiten, in Enge und Abgeschlossenheit und Gottesverehrung konnte der künstlerischen Gestaltungskraft völlige Freiheit verstattet sein, die einen Bruch mit allen früheren und überkommenen Vorstellungen bedeutet hätte. Der Widerstreit der fortgeschrittenen künstlerischen Forderungen mit den überkommenen und überlebten Formen klingt noch nach in unserer Überlieferung, und oft genug hat man neue Götterbilder neben den alten aufgestellt, die man pietätvoll bewahrte. Auch nachdem der Ehrgeiz wach geworden, an den alten Kultstellen möglichst prächtige und herrliche Götterbilder zu errichten, bleibt die Ausformung landschaftlich bedingt und von dem Zeittypus und Schultypus abhängig, in den der ausführende Künstler eben hineingehört. In den Anfängen und noch weit in das V. Jahrhundert hinein sind die Formen ein und derselben Gottheit in verschiedenen Landschaften, beispielsweise in Argos und Athen, völlig verschieden gewesen, und umgekehrt konnten in einer und derselben Landschaft verschiedene Gottheiten den ganz gleichen landschaftlichen und Schultypus auf derselben oder auf verschiedenen Stufen dieses Typus zeigen. Beim Zusammenwachsen der landschaftlich gesonderten Kunst zu einer einzigen national hellenischen mögen die einzelnen Göttertypen je nach dem Ansehen der einzelnen Kultstätten und nach dem Ruhm ihrer Tempelbilder noch anerkannt und befolgt worden sein, und die ursprünglich landschaftliche Mitgift der hauptsächlichsten Göttertypen läßt sich mitunter noch spät herab verfolgen. Die Rechte des künstlerischen Schaffens kommen zum Sieg im V. Jahrhundert in zum Teil schlichten, aber kraftvollen Formen. Wie beim Porträt das Individuelle im Typischen aufgeht, so halten sich die Götterköpfe in den Grenzen einer gleichmäßigen typischen Ausgestaltung. Nicht nur in den Reliefs, auch bei Rundskulpturen ist es ohne eine äußerlich gegebene Beihilfe wie Attribute, Inschriften oder dergleichen, oft ganz unmöglich, aus den Zügen allein den bärtigen Zeus vom bärtigen Poseidon oder vom bärtigen Asklepios zu unterscheiden. Die uns heute geläufigen individuellen Göttertypen, die Götterbildungen, die für die Vorstellungen von Winckelmann, von Herder, von Goethe und Wilhelm

von Humboldt maßgebend waren, entstammen mit wenig Ausnahmen dem IV. Jahrhundert. Sie sind von den großen Künstlern dieser Epoche, von Praxiteles und Lysipp und ihren Genossen und Nachfolgern geschaffen, so wie Herodot behauptet, daß Homer und Hesiod den Griechen ihre Götter gemacht haben sollten. Wo dabei höchste Leistungen erreicht wurden, sind wenigstens die Hauptgötter zu bestimmten, fest umrissenen Charakteren ausgestaltet und ausgeprägt worden, mehr aus künstlerisch poetischem als aus wirklich religiösem Enthusiasmus heraus. Aus der veränderten neuen Kunstanschauung entspringt diese Neuschöpfung. Aber wie hinter der künstlerisch poetischen Auffassung die alte religiöse zurückliegt und die neue poetische bindet und bestimmt, so behalten die alten Götterformen ihre Macht. Die Entwicklung reißt nicht plötzlich ab, vielmehr zeigt sich der Zusammenhang des Neuen mit dem Alten in der Bewahrung und Umbildung überkommener Motive und Züge. Und wenn sich keine überlieferten Formenreste geltend machen, sondern nur der neue Zeit- und Schultypus und die freie persönlichste Schaffenslust, so ist es doch immer wieder die gewaltige Wirkung der früheren Götterbilder, die man erreichen oder überbieten will. Wie oft ist die Parthenos des Phidias nachgebildet und umgebildet worden! Der Zeus in Daphne bei Antiochia sollte dem olympischen an Größe nicht nachstehen und wie er die Siegesgöttin auf der Hand tragen, aber ihn überbieten durch bewegtere Haltung und gewaltsamere Züge. Die Götter werden in ihrer Vielheit überschaut, im einzelnen gegeneinandergestellt und individualisiert. Offenbar ist dabei die religiös und mythologisch gegebene Verwandtschaft oder Wesensähnlichkeit von entscheidender Bedeutung, wie in einem ähnlichen Gedankengang am pergamenischen Gigantenfries die Götter zu besonderen zueinander gehörigen Gruppen zusammengestellt sind. Auffällig ist z. B. die enge Verwandtschaft der typischen Züge von Zeus, Poseidon, Asklepios, die wie Variationen desselben Themas anmuten, und deutlich ist der übliche Typus des Hades und Sarapis aus dem des Zeus abgeleitet. Die verschiedenen Altersstufen werden bestimmt hervorgehoben, und wenn im ganzen, wo das Wesen der Gottheit nicht widerstrebt, der Zug auf eine Verjüngung geht, so scheiden sich bei einem und demselben Gott die beiden Auffassungen von Alter und Jugend. Die antike Physiognomonik hat die Charaktereigenschaften, die sich in den Formen aussprechen sollen, durch den Hinweis auf die Ähnlichkeiten mit Tieren verdeutlicht. Davon ist mancherlei in die bildende Kunst übergegangen. Die spätere Kunst wenigstens hat bei der

kuhäugigen Hera nicht an wilde Kraft gedacht, sondern an den ruhigen, sanften Blick. Bei Zeus sind die kraftvoll gegliederte Stirn und die aufstrebenden Haare löwenartig, wie sie bei den Porträts Alexanders an seinen Löwenmut erinnern sollen. Nur zur Charakteristik ist wie bei Alexander so bei Zeus das Löwenartige verwendet. Was von Tierischem in die ältesten mythologischen Vorstellungen noch hineingespielt hat, ist für die hohen Götter in der hohen Kunst bald überwunden und selbst bei Wesen niederer Gattung mitunter so weit gemildert worden, wie es der praxitelische Satyr zeigt. Daneben haben aber andere Künstler ihre Freude daran, solcherlei Wesen möglichst tierähnlich auszugestalten und die physiognomonische Tierähnlichkeit ist immer ein Hilfsmittel karikierter Darstellung. Nach anderer Seite hin geht die Phantasie bei den Mischgestalten der Seewesen und all dergleichen, und ein äußerstes ist die phantastische Bildung der Giganten, die wir am pergamenischen Fries bewundern. Eine Göttergestalt ist von dieser, für die hohen Götter rückläufigen Bewegung ergriffen worden. Die älteren griechischen Bildungen des Zeus Ammon zeigen ihn in rein menschlichen, zeusartigen Gesichtszügen und die Widderhörner sind ganz äußerlich wie ein Attribut zugefügt, das die Formen an sich nicht verändert. Nach und nach sind die Formen selbst dem Widder angeähnlicht und widderartig geworden, so daß die Widderhörner nicht mehr als ein für den Gott erforderliches Attribut wohl oder übel angebracht werden, sondern recht eigentlich als ein Element seiner formalen Ausbildung erscheinen.

In keinem Zweig der Kunst verleugnet sich die Macht der bildlichen Tradition. Auch nicht im sogenannten Genre. Auch hier sind die einmal aus dem Leben aufgegriffenen Motive und erprobte einzelne Reizmittel der Darstellung weiter gegeben worden, und auch hier lassen sich die stilistischen Wandlungen verfolgen. Als besonderes Kunstgebiet läßt sich das Genre nur durch den Gegensatz von Mythus und Historie, und formell die genrehafte Behandlung nur als eine solche bezeichnen, wie sie nicht ernsthaft mythischen und historischen, sondern harmlosen und alltäglichen Szenen angemessen und aus diesen erwachsen ist. In den Anfängen der griechischen Kunst und noch weit in die Zeit der Vollendung hinein hat ein solcher Gegensatz überhaupt nicht bestanden, und ganz gewiß nicht im Bewußtsein der schaffenden Künstler und Handwerker. Schon früh werden die namenlosen alltäglichen Szenen von der unerschöpflichen Fülle der mythischen oder mythisch gemeinten weitaus überwogen. Der nach verschiedenen Seiten

sich aussprechende künstlerische Gestaltungstrieb, auch die Freude am Heiteren und Spielerischen fanden genügenden Raum und genügende Freiheit der Bewegung im Mythischen, wobei denn freilich das Mythische gelegentlich nur den Vorwand für ein künstlerisches Motiv gibt. Mythisch gemeinte und alltäglich gemeinte Szenen sind auf Vasengemälden derselben Stufe und derselben Werkstatt stilistisch völlig gleich. Die Rolle der derben Bauern in den modernen Genrebildern spielen in den griechischen Vasengemälden die Silene und Satyrn. Gewiß ist dieses Übersetzen des alltäglich Genrehaften in die mythische Welt hinein ein wesentlicher Zug in dem Gesamtbild der griechischen Kunst. Ebenso die Neigung, idyllisch genrehafte Bilder aus göttlichen Gestalten, deren Namen zum Teil noch allegorisch verstanden sind, und aus Heroen zusammenzufügen, die Neigung, Göttliches und Menschliches zu mischen, Eros und Nike den Sterblichen zu gesellen, und endlich die Neigung, alltäglichen, auf vielerlei Personen passenden, farblos allgemeinen Szenen durch die Beischrift mythischer oder historischer Namen einen mythischen oder historischen Schein zu verleihen. Gewiß, selbst die individuellsten Verhältnisse, wenn sie von der Kunst dargestellt wurden, konnten einen mythischen Charakter annehmen, und »so reich war der Mythus, so scharf ausgeprägt und doch so bildsam seine Gestalten, daß der Künstler wie der Dichter nie verlegen war um ein treffendes Vorbild im Mythus für jede Erscheinung des wirklichen Lebens«. Nur darf man nicht vergessen, daß vielen jener allgemeinen Szenen auch nicht mythische oder historische, sondern alltägliche oder auch gar keine Namen beigeschrieben sind, und daß es, wenigstens in der Kleinkunst, niemals an wirklich nur genrehaft gemeinten Szenen gefehlt hat.

Derbe und lustige Züge klingen hinein in die große monumentale Kunst; das zeigen die Metope mit Herakles und den Kerkopen vom großen alten Tempel in Selinus und die Atlasmetope vom olympischen Zeustempel. Ebensowenig ist der altertümlichen Kunst die genrehafte Ausmalung mythischer Szenen fremd. Das zeigen z. B. die Skulpturen vom Schatzhaus der Knidier in Delphi und auch der Ostgiebel des olympischen Tempels. Daß große, selbständige Einzelstatuen oder Gruppen so früh als namenlose Genrefiguren in unserem Sinn, ohne mythischen oder historischen Inhalt gemeint gewesen seien, dafür finden sich nicht viele und keine sehr sicheren Spuren. Was so scheinen kann, wird vielleicht in einem uns nicht ohne weiteres erkennbaren, bedeutungsvollen Zusammenhang gestanden haben, mindestens mit der Kultsitte. Denn hier liegt offenbar

zu dem vor, was wir Genre nennen. Frauen und Mädchen mit Wassergefäßen oder anderen Kultgeräten, ein Knabe mit einer Schale oder Kanne oder dergleichen, die als Weihgeschenke dargebracht wurden, brauchten nicht gerade eine bestimmte Person darzustellen, oder als solche gemeint sein, sondern konnten wie ein Bild des entsprechenden Kultgebrauchs aufgefaßt werden. Aber damit geht die Darstellung sofort ins Typische. Und die eigentliche Lebensluft des wirklichen Genre ist, der ursprünglichen Wortbedeutung zum Trotz, eben nicht das Typische sondern gerade das Persönliche und Individuelle bis zur Karikatur, nicht das Feierliche, Würdige, Ernsthafte, wie es die Gottesverehrung fordert, sondern das derb Lustige und harmlos Heitere, das Idyllische, das Komische bis zum Witzigen, und die eigentliche Heimat des Genre ist die Kleinkunst. Wie früh man Ansätze. und Analogien finden mag — erst nach und nach ist das Genrehafte in die hohe Kunst eingedrungen als Thema selbständiger, in sich abgeschlossener Werke, und noch weit langsamer eine genrehafte Auffassung der Formen. In weiterer Geltung, als selbständige Gattung ist das Genre spät, aus derselben Wurzel entsprossen, wie in der Literatur die bukolische Poesie und alles ihr Verwandte.

Wenn die Siegerstatuen, die Porträts sind oder mindestens als solche verstanden sein wollen, einen Moment aus dem Wettkampf selbst oder aus der Palästra wiedergeben, so fallen sie deshalb nicht in das Genre. Mit heiligem Ernst leistet der myronische Diskobol seine körperliche Arbeit, wie ein historisches Charakterbild steht der lysippische Apoxyomenos trotz seiner alltäglichen Handlung vor uns, und wenn wir uns des älteren oder jüngeren Polyklet Astragalenspieler nicht anders als in einem genrehaften Motiv vorstellen können, so lehrt der Vergleich des kapitolinischen Dornausziehers (s. S. 76f.) mit den späteren Umbildungen, zu denen zuletzt die Terrakotta aus Priene im Antiquarium unseres Museums gekommen ist, einer wie verschiedenen Ausgestaltung und formalen Durchführung ein im Grunde ganz gleiches Motiv fähig ist. Die großen Götterbilder der älteren Zeiten geben das Wesen der Gottheit wie in einer plötzlichen Offenbarung in drohender oder ruhiger majestätischer Erscheinung, ausgestattet mit der Fülle der Symbole, die ihre Macht veranschaulichen und andeuten, feierlich, hoch erhaben, der irdischen Bedürftigkeit entrückt. Dann nimmt die Epiphanie mildere Formen an. Der praxitelische Hermes stellt uns ein Götteridyll vor Augen, den gewaltigen schönen Götterboten mit dem Dionysosknäbchen spielend und scherzend. Der Sauroktonos zeigt den ge-

fürchteten Gott als Knaben in kindischem Spiel. Neben den überpathetischen, dramatisch bewegten Götter-, Heroen- und Königsgestalten taucht eine Welt des idyllischen Behagens auf, in der anmutig heitere und burleske Geschöpfe ihr Wesen und ihr Spiel treiben, ererbte mythologische Gestalten, Eroten, Satyrn, Nymphen, die neue Gestalt gewinnen, und Figuren aus dem Volke, aus Stadt und Land, Bauern, Hirten, Fischer, Handwerker — alle charakteristisch und oft burlesk bis zur Karikatur, in witzig gewählten Situationen, oft in liebevoller Kleinmalerei und immer im bewußten Gegensatz zur alten Götter- und Heroenwelt. Das eigentliche Bereich dieser hellenistischen Genrekunst bleibt die Kleinkunst. Aber genrehafte Züge und spielerische Motive sind längst in andere Kunstgattungen hineingeraten, auch in das Bildnis und in die Grabdenkmäler, und die genrehafte Auffassung und Darstellung erweitert immer mehr ihr Gebiet. Zum Schmuck von Gärten und Brunnen werden in der hellenistischen wie in der römischen Welt Genrefiguren und Genregruppen gerne verwendet. Ein besonders beliebtes und gepflegtes Feld sind die Kinderdarstellungen aller Art. Auch zu Allegorien sind sie viel benutzt worden, und diese hellenistisch-römischen Putti haben dann in der Renaissance ihre Auferstehung gefeiert.

XX.

Hellenistische und hellenistisch-römische Bildwerke im Berliner Museum.

Den Gesichtstypus des Zeus, wie er im vierten Jahrhundert ausgebildet bis in die späte römische Zeit üblich war und viel variiert wurde, veranschaulichen zwei Kolossalbüsten, die eine, Nr. 937, in hohem Relief, für dekorative Verwendung derb ausgeführt, die andere, Nr. 292, in freier Skulptur gearbeitet. Die Oberfläche ist verwaschen, die charakteristischen Züge sind kenntlich geblieben. Der volle Eichenblätterkranz ist ein nicht selten verwendeter Kopfschmuck des Zeus. Leichter lassen sich die Züge verstehen bei dem Kopf Nr. 291 und bei dem sehr gut gearbeiteten, von moderner Hand unberührt gebliebenen kleinen Kopf Nr. 294a, der eine griechische Arbeit nicht zu später Zeit ist. Die als Zeus restaurierte große Statue Nr. 290 (s. oben S. 164) ist wahrscheinlicher als Asklepios, der als Asklepios restaurierte Torso Nr. 71 vielleicht, bestimmter der zum Torso nicht zugehörige Kopf als Zeus zu bezeichnen.

Wie der Typus anderer Götter, so haben auch die Züge des Asklepios eine feste, dem Zeus ähnliche Ausprägung erhalten, die sich in einzelnen hochstehenden Schöpfungen zu hoher, milder Würde und einem großen Formenreichtum steigert. Im ganzen genommen bleiben die Züge des Asklepios einfacher und weniger gewaltsam; sie bewahren viel von dem schlichten Stil, in dem der Gott nach der öffentlichen Aufnahme seiner Verehrung in Athen im Jahre 420 v. Chr. zuerst dort gebildet wurde, und wie ihn uns die vielen schönen Votivreliefs vor Augen stellen, z. B. Nr. 685 (s. oben S. 198 und vergl. die Gipsabgüsse Fr.-W. 1143 ff.). Doch gibt es manche zweifellos als Asklepios gemeinte Köpfe, die dem später üblichen Zeustypus völlig gleich sind. Die beiden Kolossalstatuen des Asklepios Nr. 68 und 69 sind späte Reproduktionen alter Vorbilder

(s. oben S. 164). Sicher Asklepios ist die unbedeutende Statuette Nr. 70.

Der Kopf des Zeus Ammon ist in unserem Museum achtmal als Rundskulptur vorhanden, Nr. 9—16, darunter sechsmal als Doppelhermenkopf und auch Nr. 10 rührt von einer ursprünglichen Doppelherme her. Diese häufige Zusammenstellung des Ammon mit anderen Köpfen mag sich mythologisch rechtfertigen lassen; entscheidend war offenbar die dekorative Wirkung, indem man mit dem langbärtigen Ammon einen anderen bärtigen Kopf, den einfachen Zeus oder Dionysos zusammenfügte (Nr. 11), oder andere Köpfe, die ebenfalls tierische Abzeichen an sich tragen (Nr. 13—16), oder endlich dem ans Tierische erinnernden Kopf einen recht jugendlich zarten als Gegensatz gesellte (Nr. 12). Sehr deutlich ins widderartig Tierische geht Nr. 10 hinüber. Der anziehendste Kopf ist Nr. 9, von edlen milden Zügen. Doch möchte auch hier in die Bildung der Stirn, an die der Nasenrücken sehr eng und schmal ansetzt, und der Locken über der Stirn zwischen den beiden Widderhörnern eine leise Erinnerung an das Tierische hineinspielen, wie denn ein ähnlicher Kopf in Neapel noch deutlicher tierähnlich ist und Tierohren hat. Eine Reliefmaske des Zeus-Ammon ist Nr. 891. Der ornamentale Charakter zeigt sich besonders auffällig in der Anordnung der nach vorn genommenen Hörner und dem Zug des Ganzen ins Breite und Runde. Endlich sind noch das römische Doppelcinerar Nr. 1134, wo Ammonsköpfe zugleich mit einem Löwenkopf als Guirlandenhalter verwendet worden sind, und das römische Aschengefäß Nr. 1129 zu nennen, bei dem Ammonsmasken als Henkelknöpfe angebracht sind.

Zeuskopf. Berlin Nr. 294 a.

Wie Asklepios, so wird der im späteren Altertum in ähnlicher Weise wie Asklepios populäre Sarapis dem Zeus ähnlich dargestellt, aber wie ein finsterer Zeus mit in die Stirn fallenden Locken. Äußerlich ist er am sichersten an dem Kopfschmuck des ihm als Unterweltsgottheit zugeteilten

Fruchtmaßes zu erkennen, mitunter auch zugleich, nach der Weise der späten Göttervermischung, mit Strahlen versehen (Fr.-W. 1513). Beispiele geben Nr. 250—254, an die sich im Typus Nr. 255 anschließt. Zeusähnlich ist der mit einem über den Hinterkopf und an den Seiten herabfallenden Gewand versehene, als Kronos oder, da es sich um ein Werk aus römischer Zeit handelt, als Saturnus zu bezeichnende Kopf Nr. 256. Auf den alten Sinn des Zeus als Himmelsgottes greift endlich die römische Gestalt des Coelus zurück, Nr. 82. Köpfe und Statuen des Poseidon fehlen in unseren Originalskulpturen. Doch mag auf das einst architektonisch verwendete Bruchstück Nr. 1358 hingewiesen werden, auf dem die in vertiefter Konturzeichnung gegebene Figur des mit dem linken Fuß hochauftretenden Poseidon mit dem Dreizack in der rechten Hand, dem Delphin auf der Linken ein für den Gott häufig angewendetes statuarisches Motiv wiederholt.

Unsere bärtigen Dionysosköpfe — es sind Hermenköpfe — schließen sich ebenso wie die entsprechenden Hermesköpfe, von denen sie nicht immer unterschieden werden können, an die archaische Formengebung an oder gehen doch von ihr aus (s. oben S. 61). Für den jugendlichen Dionysos geben Beispiele Nr. 84 ff. (s. oben S. 265). Verhältnismäßig gut erhalten ist der Dionysos mit dem Panther Nr. 87, in der Bewegung anziehend Nr. 88, wiederum Dionysos mit dem Panther, ein Werk, das seinen ersten Ursprung in der praxitelischen Kunst haben möchte. Die beiden Torsen Nr. 89 und 90 zeigen den Dionysos mit der schräg gelegten Nebris, nicht unähnlich wie bei der eleganten hellenistischen Bronze des sog. Narkissos in Neapel. Gut erhalten, aber nicht bedeutend sind Nr. 91 und 93, sehr gering Nr. 92. Von den bacchischen Gruppen Nr. 96—99 ist Nr. 98, Dionysos neben einer Frau, wohl Ariadne, unbedeutend, Nr. 97 zeigt Dionysos zwischen dem bockfüßigen, bärtigen Pan und einem Satyrn, neben dem eine Ziege springt, Nr. 96 zwischen zwei Satyrn; die Statuettengruppe Nr. 99 ist nur ein willkürlich zusammengesetztes, modernes Pasticcio. — Als Statuen des jugendlichen Hermes sind anzuerkennen Nr. 196, 198, 199, möglicherweise auch Nr. 197, aber es sind unbedeutende, auch nicht wohlerhaltene Stücke, aus denen nicht viel zu lernen ist.

Dem jüngeren bärtigen Typus des Herakles, wie er besonders durch die Kolossalstatue des Herakles Farnese (Fr.-W. 1265) bekannt ist, entspricht ungefähr der Kopf Nr. 190; ebenso die dekorativ verwendeten kleinen Hermenköpfe Nr. 187 aus schwarzem, Nr. 191 aus gelbem, Nr. 192 aus rotem Marmor. Solche dekorativ, wie es scheint als

Tischfüße verwendeten Hermenköpfchen müssen in römischen Zeiten sehr beliebt gewesen sein. Sehr oft kommt der meist Mars genannte bärtige behelmte Kopf vor, von dem auch unsere Sammlung drei Beispiele enthält, Nr. 210—212. — An die schon früher genannten Apollofiguren (s. oben S. 265) sind als Veränderungen und Fortbildungen anzuschließen die Figuren und Köpfe Nr. 47, 51, 53—58. Unter den Darstellungen des Eros Nr. 138 bis 153 ist der bogenspannende, der auf lysippische Kunst zurückgeführt wird (s. oben S. 246) durch Nr. 138 und den Kopf Nr. 152 vertreten. Dem früher oft mit Praxiteles in Verbindung gebrachten Eros von Centocelle (Fr.-W. 1578) entspricht der Torso von Nr. 139. Nr. 151 ist eine der durch Beflügelung als Eros und Psyche bezeichneten Wiederholungen der berühmten kapitolinischen Gruppe (Gipsabguß Inv.-Nr. 2285), bei der die beiden Kinder unbeflügelt sind, und bei der man oft geschwankt hat, ob sie trotz der Flügellosigkeit Eros und Psyche zu nennen seien. Jedenfalls wird das Urbild der eleganten, schönen Gruppe, in der man eine hellenistische Fortbildung der praxitelischen Art suchen möchte, der Flügel, die den Gesamtkontur verderben, entbehrt haben. Für die Deutung entsteht dieselbe Frage bei der anmutigen Kindergruppe aus Aphrodisias Nr. 150. Der Knabe mit den gefesselten Händen auf dem Rükken, wie das Mädchen, das ihn mit beiden Händen

Kindergruppe. Berlin Nr. 150.

anfaßt, sind ungeflügelt. Aber die Szene, wie sie vor uns steht, paßt ganz in den Kreis der uns wohlbekannten Darstellungen von Eros und Psyche. Sehr genrehaft und dabei kleinlich ist der Eros mit einer Maske Nr. 141, wohl einst als Brunnendekoration, in dem spielerischen Geschmack der Brunnen in Pompeji, benutzt. Als Eros gilt der Kinderkopf im Löwenfell Nr. 153. Nr. 143—149 endlich sind Beispiele des auf römischen Grabdenkmälern so häufig verwendeten schlafenden Eros.

An Erosbildungen angeschlossen ist der auf einem Löwen reitende Knabe aus dem Theater in Tralles Nr. 899a, in dem der Herbstgott Autumnus zu erkennen ist. Er ist nach dem Ausweis verwandter Darstellungen reich mit Weinlaub und Früchten geschmückt zu denken.

Unter den Göttinnen sind in unserer Sammlung die Fassungen der jüngeren griechischen Kunst charakteristisch vertreten für Athena, Artemis und Aphrodite, zum Teil freilich in sehr geringen Stücken. Für Athena sind hervorzuheben der Kopf Nr. 78, der auf das IV. Jahrhundert hinweist, und der deutlich ins Jugendliche, Mädchenhafte hineingestaltete Kopf Nr. 80; er gehört zu dem Statuentypus, den Nr. 73 in einem freilich sehr überarbeiteten Exemplar aufweist. In der Statuette Nr. 74 ist die Göttin sehr lebhaft bewegt in demselben Motiv wie in zwei in Epidauros gefundenen Statuetten. — Die kurzbekleidete Artemis zeigen Nr. 61—66. Den besten Eindruck als Ganzes gibt noch Nr. 66, während Nr. 62, wo die Göttin ein Rehfell über der Brust trägt, möglicherweise nicht Artemis, sondern die der Artemis in der Darstellung verwandte Bendis ist. Einen für Artemis oft verwendeten Kopftypus gibt in einem guten Exemplar der der Artemis Colonna willkürlich aufgesetzte Kopf (Nr. 59, s. oben S. 135), in einem schlechten Nr. 67. — Von den Köpfen der Aphrodite ist auf Nr. 40, der den praxitelischen wiedergibt, schon hingewiesen (S. 265); unter den Statuen kommt der vorzüglich gearbeitete Torso Nr. 28 mit der mediceischen überein (s. S. 265). In der Haltung entsprechen dieser und den ihr ähnlichen auch Nr. 29, Nr. 30, bei der das die Nacktheit motivierende Gefäß mit darüber geworfenem Gewand alt ist, Nr. 31 und Nr. 32, wo der Göttin ein kleiner Eros zur Seite steht. Hier ist anzuschließen Nr. 20; die Figur ist nur oberhalb nackt, aber die Haltung entspricht im ganzen der mediceischen Statue, während in der Statuette Nr. 19 die rechte Hand das den Unterkörper bedeckende Gewand vor die Brust zieht. Das am Rücken herabgefallene Gewand ist mit der linken Hand nach vorn gezogen in der Statuette Nr. 22. — Das in vielen Werken der großen und der Kleinkunst erhaltene, früher vielfach

mit der Anadyomene des Apelles in Zusammenhang gebrachte Motiv, das die Göttin mit verhülltem Unter- und nacktem Oberkörper, mit beiden Händen die Haare fassend zeigt, ist in der Statuette Nr. 18 und in dem Torso Inv. Nr. 1487 vorhanden. Eine andere, ebenfalls in vielen Wiederholungen vorkommende Toilettenszene zeigt die Statuette Nr. 23. Die Göttin löste mit der rechten Hand die Sandale am linken, in die Höhe gehobenen Fuß. Das gleiche Motiv stellten die kleinen Figuren dar, von denen die Torsen Nr. 24—26 stammen. Ihr zur Seite ist in felsigem Boden auf hoher Basis eine Priaposherme angebracht. Mit Priapos, und dabei einst Eros, ist die Göttin noch vereinigt in der Statuette Nr. 17, mit Eros allein in Nr. 33—36. Nicht sicher als Aphrodite zu bezeichnen sind die Statuen Nr. 21 und 37, doch sind sie den Aphroditefiguren wenigstens nahe verwandt. Bei der ersten ist der nackte Oberkörper, von dem der von dem üblichen Aphroditetypus abweichende lockige Kopf nie getrennt war, auf einen nicht zugehörigen Unterkörper der Art wie Nr. 20 aufgesetzt worden. Bei Nr. 37 würde die Beigabe des Delphin für Aphrodite passen, ebenso wohl für irgendeine beliebige Seegöttin. Dem Motiv nach läßt sich die schöne, sehr viel bessere und ältere Statue Nr. 276 vergleichen (s. oben S. 261).

Dem Charakter der Formen nach sind an Dionysos und Aphrodite anzuschließen die mannweiblichen Gestalten der Hermaphroditen. Die Gruppe Nr. 195 gibt einen Hermaphroditen mit einem beträchtlich kleineren Satyrn in erotischem Handgemenge, wie auch andere Darstellungen den Hermaphroditen gleichsam in den dionysischen Thiasos aufgenommen zeigen. Ein Bruchstück ist der liegende Hermaphrodit Nr. 194. Von der mehrfach vorkommenden Komposition des wie in wollüstigem Traume schlafenden Hermaphroditen (Fr.-W. 1481) ist hier kein Exemplar vorhanden, dagegen ist künstlerisch sehr hochstehend und merkwürdig die Statue Nr. 193, die leider durch Restaurierung und Abarbeitung gelitten hat. Die Mannweiblichkeit ist in den Körperformen nur maßvoll angedeutet, doch ist die Brust von deutlich ausgesprochen weiblichen Formen, und ebenso läßt der langlockige, mit einem Tuch bedeckte, ins Weibische gehende Kopf über die Absicht der Darstellung keinen Zweifel. Aber diese Absicht ging nicht auf sinnlichen Reiz aus, wie bei dem schlafenden Hermaphroditen oder den erotisch lüsternen Gruppen, sondern auf die Lösung eines bestimmten, rein künstlerisch gefaßten Problems. Dem polykletischen Kanon der männlichen Gestalt (s. oben S. 130ff.) wird ein Gegenstück der normalen weiblichen Gestalt nicht lange gefehlt haben, gewiß nicht in der Unterweisung der an-

Hermaphrodit. Berlin Nr. 193.

gehenden Bildhauer. Unsere Statue Nr. 193 sieht aus, als ob hier ein Kanon der beide Geschlechter in sich schließenden Menschengestalt versucht sei, in veränderndem Anschluß an den polykletischen Kanon. Die Stellung der Füße, die rhythmische Bewegung der Arme erinnern an Doryphoros und Diadumenos (s. oben S. 129f.). Eine in der Gesamterscheinung trotz der im Gegensinne gestellten Beine ganz ähnliche kleine Bronzefigur zeigt den rechten Unterarm nach dem Kopfe zu zurückgenommen, den linken Unterarm nach aufwärts ziemlich gerade gehoben, so daß der Blick auf die offene Hand trifft, in der wohl ein Spiegel war. Ähnlich wird die Haltung unserer Statue gewesen sein; auch mit dem runden Spiegel in der erhobenen linken Hand. Das Vorbild der Statue wird in Bronze gewesen sein, und wegzudenken ist das zur Seite stehende, von Gewand bedeckte Gefäß, das übrigens die Nacktheit motivieren soll wie bei den Statuen der Aphrodite. In den Proportionen steht der Hermaphrodit zwischen dem polykletischen Doryphoros und dem Apoxyomenos, aber wie dem Eindruck so auch den Maßen nach dem Doryphoros etwas näher. Er hat wie der Doryphoros sieben Kopflängen, doch ist die Gesamtmasse des Kopfs durch das Kopftuch auf dem schon dicken Haar gesteigert. Die Gesichtslänge ist kleiner. Der Hermaphrodit hat elf Gesichtslängen bei seinen sieben Kopfhöhen, der Doryphoros etwa zehn bei sieben Kopfhöhen, der lysippische Apoxyomenos elf Gesichtslängen bei acht Kopfhöhen, und ebenso ist das Verhältnis bei dem praxitelischen Hermes (s. oben S. 223ff.). Als Entstehungszeit des Originalwerkes wird man wohl die erste Hälfte des IV. Jahrhunderts v. Chr. vermuten dürfen.

Unter den Gestalten des dionysischen Thiasos spielen die Satyrn Nr. 260 und 261 in ihrer besonderen Weise die im praxitelischen ruhenden Satyr (s. oben S. 229) angeschlagene Melodie weiter. Derbere, mehr bäuerische oder mehr an das tierische Wesen erinnernde Formen bringen die Köpfe Nr. 268—275 zur Geltung. Von den beiden lebhaft bewegten Satyrn Nr. 262 und 263 trägt der letztere, vorwärts tänzelnd, einen Weinschlauch auf dem Rücken. Höher steht die in knappen Formen vorzüglich gearbeitete Statue des tanzenden Satyrs Nr. 262, bei der das schöne Material des geglätteten Marmors wirkungsvoll zur Geltung kommt, während die Figur im ersten Ursprung für Bronze erfunden sein wird. Darin nicht unähnlich dem Schlauchträger Nr. 263 ist die rechte Schulter stark erhoben, zugleich die Füße spitz aufgesetzt, der linke vor den rechten. Der Kopf war nach seiner linken Seite zurückgebeugt. Es sind andere antike Figuren vorhanden, die bei dem gleichen

Gesamtmotiv im reicheren oder sparsameren Beiwerk wechseln. Den Kopf haben wir uns im Typus etwa zu denken wie einen berühmten Satyrkopf in München (Fr.-W. 1496); die rechte Hand hielt vermutlich das Pedum. Für das Verständnis der Bewegung würde es ausreichen, wenn die Linke nichts anderes zu tragen hatte als die Nebris mit Früchten, von der noch Reste vorhanden sind. Eine gefällige und, wie es scheint, frühe Motivierung ist die Anbringung des Panthers am Boden, zur Linken des Satyrs.

Satyr. Berlin Nr. 262.

Künstlerisch noch höher stehend als der tanzende Satyr, überhaupt ein Werk hohen Ranges, ist die tanzende Mänade Nr. 208. Hier bietet die Frage, wie man sich das unvollständig erhaltene Werk als Ganzes zu denken habe, ein nicht leicht zu lösendes Problem dar, an dem sich viele Künstler vergeblich versucht haben. Es fehlen der Kopf, der rechte Arm ganz, der linke zum Teil, der linke Fuß. Eine andere genau entsprechende und zugleich vollständigere erhaltene antike Figur ist bisher nicht nachgewiesen worden. Die Statue ist in schönem parischen Marmor ausgeführt und mißt in dem jetzigen Zustand 1,25 m in der Höhe, bleibt also, da die Figur den Formen nach nicht unerwachsen zu denken ist, unter der Natur. Ihre Vorzüglichkeit wird mit Recht bewundert; sie ist dennoch keine originale Arbeit im eigentlichen Sinn, vielmehr die überaus geschickte und wirkungsvolle Wiederholung eines Vorbildes, als dessen Stoff man zunächst natürlich Bronze voraussetzt. Vor allem muß man sich den von dem Marmorbildhauer

als Stütze zugefügten Baumstamm hinwegdenken. Die Statue baut sich auf das Motiv der lebhaftesten Tanzbewegung. Im Wirbel dreht sich die Mänade nach ihrer rechten Seite, so daß die freien Gewandteile nach der linken zurückflattern. Der rechte Arm war erhoben, der linke Oberarm ist abgestreckt. Man kann sich sehr wohl denken, daß die nach vorn zurückgebogenen Hände kleine Schallbecken gehalten haben. Bei unserer Statue schneidet das Gewand neben dem linken Bein am Baumstamm kurz und hart ab. Am Original, bei dem der Baumstamm fehlte, wird es flatternd in ausdrucksvoller Bewegung weitergeführt gewesen sein. Deshalb ist anzunehmen, daß der Marmorbildhauer den Standpunkt etwas seitlich von links her vor der Figur, von wo aus das unschöne Abschneiden des Gewandes am wenigsten auffällt, als den maßgebenden betrachtet habe, während bei dem Original der entscheidende Standpunkt der gegenüber der Vorderseite der Figur gewesen ist. Man könnte auf die Vermutung geraten, daß das Original nicht, was an sich das Nächstliegende scheint, aus Bronze sondern in Silber gearbeitet gewesen sei, und es liege dieses Mal in der Marmorkopie nicht eine Verkleinerung, sondern eine Vergrößerung vor.

Tanzende Mänade. Berlin Nr. 208.

Aus dem dionysischen Kreis sind noch zu nennen die Silene und Pane, denen sich Priapos und Kentauren anschließen lassen.

Ein gut gearbeitetes Stück ist der Silen Nr. 277, andere Beispiele von Silensköpfen geben Nr. 279 ff. Ein Silenopappos in der Tracht des attischen Theaters ist Nr. 278. Den bocksbeinigen Pan kennen wir aus den attischen Votivreliefs (s. oben S. 199 f.). Statuettenbruchstücke sind Nr. 234 und 235. In der schlecht erhaltenen kleinen Statue Nr. 236 trägt Pan den kleinen Dionysos auf der Schulter. Durch falsche Ergänzung verdorben ist der Torso Nr. 233. Eine ausgezeichnete kleine Pansherme von rotem Marmor stammt aus Pergamon. Beispiele von Pansköpfen mit zum Teil stark ins Tierische gehendem Charakter sind Nr. 237 ff., dabei einmal Pan in einer Doppelherme mit einem lachenden Frauenkopf, also wohl einer Mänade, wie Nr. 249 Priap mit einem weiblichen Kopf vereinigt ist. Die Statuettengruppe Nr. 247 zeigt Priapos auf eine Mänade gestützt. Nr. 245 und 246 geben die besonders häufig wiederholte Darstellungsform. Nr. 248 ist eine Priaposherme in archaisierendem Stil (s. oben S. 61).

Pansherme aus Pergamon.

Zur Belebung der angeführten Gestalten des dionysischen Thiasos kann das einst in römischer Zeit als Verschlußplatte eines Grabmals verwendete Relief Nr. 850 dienen, das einen Teil dieses Personals in einem festlich schwärmenden Zug vereinigt: Dionysos und Ariadne auf dem von Panthern gezogenen Wagen, den leierspielenden Eros, auf einem der Panther reitend, das Gespann am Zügel geführt von dem bocksbeinigen Pan, zwischen dessen Füßen am Boden ein Korb angebracht ist, aus dem die Schlange hervorkriecht; hinter dem Pan ein Satyr mit Fackel, vor

ihm zwei Satyrn und zwei Mänaden; der eine Satyr bläst die Doppelflöte, der andere hält in der rechten Hand eine Schale, in der linken hoch erhoben die Kanne, ein Panther springt, zu ihm aufsehend, neben ihm her. Von den Mänaden hält die eine ein Gefäß, die vorderste schlägt das Tympanon. Die ganze Komposition ist fein und zart. Sehr derb und lustig ist daneben das Bruchstück eines römischen Sarkophagreliefs Nr. 851. Pan kutschiert den mit zusammenbrechenden Maulesel bespannten Karren, auf den sich zwei Mänaden aufgeladen haben, die eine zugleich mit einer gewaltigen Silensmaske, also wie zu einer lustigen Mummerei ausziehend. Ringsumher Mäna-

Bacchischer Zug von der Verschlußplatte eines Grabes. Berlin Nr. 850.

den, Satyrn und Silene. Von den Satyrn schleppt einer eine Ziege, ein anderer ein Weingefäß.

An die Kentaurenkämpfe, wie wir sie aus den großen, architektonisch verwendeten Skulpturen des fünften Jahrhunderts, am Parthenon, am Theseion, am Tempel von Phigalia kennen, klingen an die Kompositionen des einen Friesstreifens auf dem Grabstein des Metrodoros aus Chios, Nr. 766a. Man möchte sie nach Art und Technik — die Figuren heben sich glatt aus dem gerauhten Grunde des graublauen Marmors heraus — mit einem malerischen Vorbild in Verbindung bringen.

Während dieser Grabstein ins dritte Jahrhundert gehört, sind die beiden Kentaurenköpfe Nr. 205 und 206, beides Reste von Statuen, späte aber gute Arbeiten. Nr. 205 gehört zu den Kentaurenköpfen, in denen man eine entfernte Erinnerung an den Laokoon finden kann. Der schmerzliche Ausdruck erklärt sich durch das Ganze, dem der Kopf angehörte. Mehrfach in den Rundskulpturen und ähnlich als Schmuck eines Silberbechers (Fr.-W. 1421, 1993) kehrt die Komposition wieder, die einen bärtigen Kentauren zeigt, der von dem ihm auf dem Rücken reitenden Eros gefesselt ist und gepeinigt wird. Die Erfindung der Gruppe darf dem zweiten oder dritten Jahrhundert vor Chr. zugeschrieben werden, die Ausführung unseres Kopfes wie der Gruppe im Louvre (Fr.-W. 1421) wird einer der sogenannten neuattischen Werkstätten im ersten Jahrhundert vor oder nach Chr. angehören, während die entsprechende Gruppe mit der Künstlerinschrift des Aristeas und Papias in die Zeit der Antonine fällt. Von derberen Formen ist der Kopf Nr. 206, bei dem sogar ein Zweifel an der Richtigkeit der Benennung möglich ist, wie denn die Gesichtszüge von Silenen, Satyrn, Kentauren und auch Giganten mannigfach ineinander übergehen. Das Fleisch ist glatt poliert, das Haar rauh gelassen und zum Teil nur angelegt. Die Augensterne sind in der besonderen Weise vertieft, die in der Zeit der Antonine üblich war.

Ausführlichere Schilderungen des Meeresthiasos fehlen uns; zu nennen ist nur das Bruchstück eines Frieses mit jugendlichem, die Tuba blasendem Triton, Seelöwe und Eros Nr. 934 aus der Villa Hadrians bei Tivoli, die Eroten auf Seetieren Nr. 905, 906, dann Nr. 1041 (Diskos mit Eros auf Delphin und als Gegenbild ein Seepferd), Nr. 1063 (Meerdämon mit Ruder und Meerweib mit Delphin), endlich die etruskischen Reliefs Nr. 1263, 1264. Die gute Tritonstatue Nr. 286 ist schon erwähnt worden (s. oben S. 261). Die blätterartig gezackten Schuppen bedecken nur [illegible] Fischschwanz übergehenden Unterleib ohne, wie

dies später geschieht, die menschlichen Formen weiter anzugreifen; auch sie sind noch nicht zu einem äußerlichen dickmaschigen Netz von Ornamenten geworden.

Von den Reliefs mit mythologischem Inhalt sind in diesem Zusammenhang noch zu nennen Nr. 923 (Leda mit dem Schwan) und als Beispiel der besonderen Art, die mit den Motiven der Wandgemälde in Kampanien zusammentrifft, das Bruchstück Nr. 928 (Paris mit Eros).

Unter den hellenistischen Statuen, die sich einer bestimmten Deutung entziehen, steht an erster Stelle der wundervolle männliche Torso Inv. Nr. 1486, offenbar eine originale Arbeit, die in vielem an die pergamenischen Skulpturen erinnert.

Ebenso bleibt namenlos der aus Cypern gekommene weibliche Kopf Nr. 617, bei dem die eingesetzten Augen mit einem Bronzerand für die Wimpern versehen waren. Der Kopf ist in Haltung und Form lebhaft bewegt, von ausgesprochen hellenistischem Charakter und sehr ausgezeichneter wirkungsvoller Arbeit. Er bezeichnet einen Punkt in der Linie, die von den skopasischen Köpfen (s. oben S. 217) zu dem berühmten pergamenischen Frauenkopf hinführt, aber er braucht deshalb nicht älter zu sein als dieser.

Die weiblichen Gewandstatuen im Berliner Olympia-Museum (Beschreibung der antiken Skulpturen S. 534f. Nr. 1 und 2) von denen die erste, sehr viel besser gearbeitete im Metroon, die andere in der Exedra des Herodes Atticus gefunden worden ist, waren beide durch die eingesetzten Köpfe zu Porträtstatuen gemacht. In attischen Werkstätten des ersten und zweiten Jahrhunderts nach Chr. gearbeitet, wiederholen sie Typen, die im vierten Jahrhundert vor Chr. festgestellt, seitdem Jahrhunderte lang immer wieder verwendet und variiert worden sind. Nr. 2 läßt sich z. B. mit Nr. 583 (s. oben S. 265) zusammenstellen und andere Reihen können als enger oder weiter verwandt damit zusammen gebracht werden. Auch Statuen wie die betende Frau Nr. 496 lassen sich hier anfügen. Den Übergang in die besondere hellenistische Art der Gewandanordnung und der Gewandbehandlung zeigen manche Musenstatuen und die bewegten Frauenfiguren Nr. 584 und 585, mit denen im Hauptzug des Gewandes noch die Statue Nr. 497 und ein paar freilich geringe Statuetten, wie Nr. 503 und 160, verglichen werden können. Den Sinn, in dem solche Statuen wie Nr. 584 und 585 verwendet worden sind, wird man ohne äußerliche Merkmale, die hier fehlen, schwerlich angeben können. Sehr möglich ist, daß sie als Grabstatuen dienten und zwischen der Architektur so aufgestellt waren, wie es

die Relieffigur in dem Grabdenkmal aus Smyrna Nr. 767 zeigt. — Bei weitem die bedeutendste Skulptur, die hier zu nennen ist, ist die als Porträtstatue verwendete schöne Hygia Nr. 353, die auf ein ausgezeichnetes und berühmtes Vorbild zurückgeht.

Eine ältere, nach Zeit und Bedeutung genau bestimmbare Originalarbeit ist die Statue der Priesterin Nikeso im Pergamon-Museum. Sie wurde in Priene, noch am Platz ihrer ursprünglichen Aufstellung neben dem Eingang des Demeterheiligtums gefunden. Nach der Inschrift der zugehörigen Basis ist die Figur im Anfang des dritten Jahrhunderts vor Chr. errichtet worden. Die Priesterin steht ruhig da, mit der rechten Hand stützte sie einen heiligen Korb, den sie auf dem Kopfe trug, die gesenkte linke ist in den Mantel gewickelt, der, von zahlreichen engen Fältchen in senkrechter Richtung durchzogen, eng um den Körper gespannt ist.

Unter den Musenstatuen gehören die früher besonders beliebte, leider des antiken Kopfes entbehrende, sich anlehnende Polymnia Nr. 221 und die als Urania ergänzte Figur Nr. 222 stilistisch am engsten zusammen. Verwandt, wenn auch nicht im gleichen Maße eng verwandt, ist die anmutig bewegte, leider stark ergänzte Euterpe Nr. 218, die mit dem linken Arm sich anlehnend, den linken Fuß über den rechten herübersetzt. Hier mag nebenher die durch die Inschrift als Melpomene bezeichnete Statuette Nr. 220 genannt werden. Sie war ohne Zweifel nur eine aus einer Zusammenstellung aller neun Musen. Und dasselbe ist auch für die großen Musenstatuen vorauszusetzen. Man denkt dabei an die Musengruppe des Rhodiers Philiskos aus dem dritten Jahrhundert vor Chr. Nr. 379 ist vermutlich eine Muse, und zwar Urania. Wenigstens kommt Urania ganz entsprechend vor. Endlich ist hier zu nennen Nr. 594, in der man eine Thalia vermuten darf. Alle neun Musen vereinigt, samt Apoll und Athena, der römische Sarkophag Nr. 844. Hier stimmen deutlich einzelne Figuren mit statuarischen Typen überein. So die Polymnia mit unserer Polymnia Nr. 221, Melpomene mit den Statuetten Nr. 219 und 220, Thalia mit 594. Doch sind in solchen späten Zusammenstellungen nicht bestimmte Musenreihen reinlich gesondert wiedergegeben, sondern offenbar ursprünglich nicht zusammengehörige Reihen willkürlich gemischt worden Mit der Haltung der Figur Nr. 218 ist zusammenzustellen die schlechte, aus Alexandrien gekommene Kolossalfigur Nr. 159, die nach der Inschrift Sarapis und anderen Göttern geweiht war. Ebenso war ihr männliches Gegenstück Nr. 177, das die Reste lysippischer Formgebung in

arger Roheit zeigt, dem Helios geweiht, vermutlich auch dem Helios-Sarapis und anderen Göttern zusammen. Eine ungefähre Erinnerung an sitzende Musen könnten vielleicht die stark ergänzten Statuen Nr. 599 und Nr. 600 und die Statuette Nr. 601 hervorrufen, deren Eindruck ebenfalls wesentlich durch die moderne Ergänzung bedingt ist. Indes läßt sich über die Deutung von Nr. 599 überhaupt nichts Sicheres, über Nr. 600 nur soviel sagen, daß die Statue nach dem Arbeitskorb unter dem Stuhl als Porträtfigur, vielleicht an einem Grabmal, verstanden war, und die Statuette Nr. 601 war wohl zu momentan bewegt, um für eine der Musen zu gelten; man könnte an irgend eine Lokalgöttin denken.

Für die Porträts ist der Übergang vom fünften ins vierte Jahrhundert bereits bei Köpfen wie Nr. 321 und 322 erörtert worden (s. oben 168). Deutlich den Charakter des vierten Jahrhunderts zeigt der zur Herme ergänzte und dadurch äußerlich noch mehr an die Strategenköpfe des fünften Jahrhunderts erinnernde, gut gearbeitete Kopf Nr. 323. Nicht vor die Mitte des vierten Jahrhunderts, eher später, gehört das Vorbild für das Bildnis Nr. 301 des Isokrates, der 338 v. Chr. starb. Die beiden Köpfe des Demosthenes Nr. 302 und 303 gehen, wie die berühmte Statue im Vatikan (Fr.-W. 1312) auf die Porträtstatue des Polyeuktos zurück. Von dem unglaublich oft vorhandenen charakteristischen Kopf von ausdrucksvoller Häßlichkeit und sprühendem Leben, der früher fälschlich für Seneca gehalten noch immer keinen sicheren Namen erhalten hat, sind in unserer Sammlung nur zwei geringe Exemplare vorhanden Nr. 324, 325. Wenigstens die Epoche des ersten Vorbildes scheint jetzt durch die Vergleichung mit dem Kopf des das Messer schleifenden Skythen (Fr.-W. 1414) aus einer Gruppe von Apoll und Marsyas (vgl. den Torso Nr. 213), die wohl mit Recht mit der älteren pergamenischen Kunstart in Verbindung gebracht wird, enger umschrieben zu sein. Unter den Frauenporträts ist der Kopf Nr. 331 hervorzuheben, der etwas an die Königin Philistis, die Gemahlin Hierons II. von Syrakus (275 bis 216 v. Chr.) erinnert und derselben Zeit angehören wird.

Ein kunstgeschichtlich merkwürdiges Werk, das der Deutung besondere Schwierigkeiten entgegenstellt und seiner Eigentümlichkeit wegen vor der Abbildung begreifliche, aber bei Prüfung des Originals unberechtigte Zweifel an seiner Echtheit hervorgerufen hat, ist das Relief Inv. Nr. 1462, das in pentelischem Marmor gearbeitet ist und bei Athen gefunden wurde. Nach Form und Art wird man

es für ein Votiv halten, doch kann es wohl auch ein in eine Wand eingelassenes Grabrelief sein. Die Hauptperson ist der sitzende bärtige Mann, wohl ein Philosoph, der sich der Mode des Rasierens nicht unterworfen hat. Er ist umgeben von vier stehenden Figuren, wohl Schülern und Familienangehörigen, zwei unbärtigen Männern, einem Mädchen und einem Knaben. Alle Köpfe sind deutlich porträthaft und ebenso wie die ganzen Figuren überaus sorgfältig, bis ins Kleinliche, ausgeführt. So ist an den beiden Händen der Hauptfigur sogar die leichte Anschwellung, die das letzte Fingerglied gerade unterhalb des Nagels

Relief aus dem attischen Ölwald. Berlin Inv. Nr. 1462.

zeigt, deutlich erkennbar. Dagegen weist die steife Anordnung nicht auf einen bedeutenden und selbständigen Künstler. Wir sind gewohnt, porträthaft gebildete Figuren nicht ohne Hilfe von Beischriften deuten zu können. Sonderbarer ist es, daß wir den Balken mit den zwei Querbalken, der oben wie in einem Fenster sichtbar ist, nicht verstehen, und doch muß dieses Beiwerk, das so auffällig in den weiten freien Raum über den Köpfen gestellt ist, einen wesentlichen Teil zur Charakteristik des Ganzen abgegeben haben. Das Relief ist deutlich hellenistisch, doch wird eine genauere Zeitbestimmung schwerlich ganz bestimmt zu geben sein. Es mag dem dritten Jahrhundert v. Chr. angehören.

Für die weniger feierliche Vorstellung der Götter, die sich dem Genre nähert und nach und nach auch in der Formenauffassung in das Genrehafte übergeht, ist etwa an den Sauroktonos (vgl. S. 229, Nr. 48, Fr.-W. 1214) die gewandknüpfende Artemis (vgl. S. 265, Gipsabguß Inv. Nr. 2149, Nr. 625), die mädchenhafte Athena (Nr. 73, 80), an die in der Toilette begriffenen Aphrodite (Nr. 18, Inv. Nr. 1487)

Knöchelspielerin. Berlin Nr. 494.

und an bacchische Gruppen wie Nr. 96, 97 zu erinnern. Besonders zu genremäßiger Ausgestaltung eignen sich die Teilnehmer am bacchischen Thiasos, Satyrn, Silene, Pane und all dergleichen Wesen und endlich Eros in seiner kindlichen Gestalt und Vervielfältigung, die in die spielende Kinderwelt hinüberführt. Ihr gegenüber kann der bogenspannende Eros in den großen und guten Exemplaren dazu dienen, den Unterschied von genremäßiger und nicht genre-

hafter Formenauffassung deutlich zu machen. (Nr. 138, Fr.-W.1582). Die Kinder Eros und Psyche, sich umfassend, kommen geflügelt und ungeflügelt vor (Nr. 151, Gipsabguß Inv. Nr. 2285, Nr. 150). Der Knabe mit den Astragalen kann als Eros und als sterbliches Kind gelten (Nr. 487). In den anmutigen Kreis, in dem Mythisches und Irdisches zusammentreffen, gehört die Statuette des Mädchens, das Liebesgötter im Gewandbausch trägt Nr. 495. Die nach Erhaltung und Arbeit besten genrehaften Stücke sind die berühmte Knöchelspielerin Nr. 494 und der Knabe aus Tarent Nr. 502.

Knöchelspielende Mädchen sind in der griechischen Kunst nicht selten. Die Ausformung, wie sie in Nr. 494 vorliegt, wird in hellenistischer Zeit gefunden sein und ist hier als Porträt verwendet, möglicherweise als Schmuck eines Grabmals. Die sehr gute Arbeit ist aus dem zweiten Jahrhundert n. Chr. Vermutlich zum plastischen Schmuck eines Grabmals, als Teil einer Gruppe, gehörte der Knabe Nr. 502, der sich durch ungewöhnliche Frische der Arbeit auszeichnet. Die deutlich ausgesprochene Individualität des Kopfes und wohl auch die Tracht lassen einen Sklaven vermuten, der, zu ihm aufsehend, neben seinem Herrn stand. Das Material ist Kalkstein, auf dem einzelne Farbspuren erhalten sind; die Arbeit möchte man dem dritten Jahrhundert v. Chr. zuschreiben. Am leichtesten als Grabfigürchen sind auch verständlich Statuetten von stehenden oder liegenden Mädchen mit Vögeln wie Nr. 500 und 505. Denn in sämtliche Grabdenkmäler, Grabfiguren wie Grabreliefs, ist nach und nach das Genrehafte in der Ausbildung der Motive immer mehr eingedrungen.

Die Reihen der Votivreliefs sind oben (S. 199ff.) weiter herab verfolgt worden als die der Grabreliefs. Sie schließen sich, obwohl es an Änderungen im Wechsel der Zeiten nicht fehlt, doch im ganzen und großen den alten Gewohnheiten leidlich fest an. An den Grabreliefs ist von der Mitte des IV. Jahrhunderts an ein stärkerer Wandel bemerkbar, und es tritt die besondere Art der kleinasiatischen Grabreliefs auffällig hervor. Zunächst indes soll hier der dem III. Jahrhundert angehörige, merkwürdige, aus Chios kommende Grabstein des Metrodoros Nr. 766a vorweg genommen werden. Ein Pfeiler aus blaugrauem Marmor trägt auf der Vorderseite den Namen des Metrodoros, des Sohnes des Theogeiton. Das Feld, auf dem die Namen stehen, ist oben und unten und an den Seiten durch Figurenreihen und Ornamentstreifen begrenzt, und zwar unten durch einen figürlichen Streif (Zweigespanne mit Niken), oben durch zwei figürliche (Kentaurenkämpfe und Sirenen) und einen

Grabstein des Metrodoros von Chios. Berlin Nr. 766 a.

Ornamentstreifen, wie Ornamente auch an den Seiten herabgehen. Dieselbe Begrenzung war auf den drei andern Pfeilerseiten durchgeführt. Hier enthielt das Mittelfeld einmal den Bogen schießenden Verstorbenen mit seinem kleinen Sklaven neben sich. Zwischen beiden ist eine große Platane, hinter ihr eine Säule, auf der eine Amphora steht. Diese ausmalende Angabe der Umgebung, in der sich die Szene abspielt, setzt sich fort in der anschließenden Rückseite, auf der wieder eine Säule mit Amphora, ein Pfeiler, über dem ein Gewand hängt, und, sehr groß gezeichnet, an einem Nagel aufgehängt, das palästrische Gerät des Verstorbenen sichtbar sind. Die Szene ist also in Gymnasion oder Palästra zu denken. Von der zweiten Nebenseite ist leider fast nichts erhalten. Die Streifen mit den Sirenen, Kentaurenkämpfen, Zweigespannen schließen sich an die überkommenen und üblichen Motive an, die Szenen in den Mittelfeldern sehen frisch erfunden und genremäßig aus. Merkwürdig ist die Technik. Die Darstellungen sind in die zuerst glatt polierte Oberfläche eingerizt, dann der Grund mit der Raspel gerauht, so daß die Figuren silhouettenartig auf

Grabmal aus Smyrna. Berlin Nr. 767.

dem durch das Rauhen heller gewordenen Grund stehen. Nur die Buchstaben der Inschrift sind eingehauen.

Für die besondere Art der kleinasiatischen Grabreliefs ist das in Smyrna gefundene Nr. 767 ein gutes Beispiel. Charakteristisch ist hier die große Höhe und Schlankheit des ganzen Aufbaus. Zwischen das auf den beiden korinthischen Säulen aufruhende Gebälk und den Giebel ist eine hohe Attika eingeschoben. Die schlanke Frauenfigur, die zwischen den beiden Säulen steht, in Gewandanordnung und Handhaltung, die statuarisch ganz ähnlich vorkommen (s. oben S. 295, Nr. 584, 585), wird in der Wirkung noch schlanker durch die zwei zwerghaft kleinen Nebenfigürchen zu ihren Seiten. Das eine kleine Mädchen hält eine große, bis unter das Gebälk reichende Fackel, das andere eine Kanne. Die Beigaben vervollständigt das auf einem hohen Pfeiler angebrachte Füllhorn. Die Hauptfigur selbst hält in der linken Hand einen Mohnkopf. Sie ist als Priesterin zu denken. Einen schlanken Aufbau des Ganzen zeigen auch Nr. 771 aus Halikarnass und Nr. 772 aus Smyrna. Ein männliches Gegenstück zu Nr. 767 ist Nr. 768. Der Jüngling, dessen rechte Hand im Mantel ruht, hält mit der linken eine Rolle. Die beiden zwerghaften Knäbchen zu seinen Seiten sind seine Sklaven. Hier ist noch eine gerade bei kleinasiatischen Reliefs mehrfach wiederkehrende Besonderheit zu bemerken. Im Grund hinter dem Kopf des Jünglings ist ein Bortbrett angegeben, auf dem ein Kasten und eine zusammengebundene Rolle noch deutlich erkennbar sind. Aus Kleinasien kommen auch die zum Teil sehr stark fragmentierten Grabreliefs Nr. 769, 770, 773—775. Sie sind alle aus später Zeit, aber lehrreich durch die ausgesprochen kleinasiatische Art und die auffällige Übereinstimmung mit statuarischen Vorbildern. Beispiele spätgriechischer Grabreliefs mit rundem Abschluß über der Darstellung sind Nr. 792, 801, 802. Auf das schöne, bei hohem Relief ins Malerische gehende Heroenrelief Nr. 809 (s. oben S. 197f.) mag hier nochmals nachdrücklich hingewiesen werden. Anzuschließen sind die im Schema einander ähnlichen kleinasiatischen Heroenreliefs Nr. 810 und 811 und das Fragment Nr. 812. Die Grabstele mit dem Reiter Nr. 813 ist aus dem Jahre 125 n. Chr. So langlebig sind solche typische Vorstellungen, wie denn auch das Schema der Totenmale noch auf römischen Grabsteinen wiederkehrt.

XXI.

Pergamon.

Die Könige von Pergamon haben Sorge getragen, ihren Ruhm und ihre kriegerischen Erfolge in jeder Weise zu verkünden und zu verherrlichen. Bei den Schriftstellern finden wir die Nachricht von dem Gemälde eines ihrer Siege über die Gallier und die ausführlichere, daß die Erzgießer Epigonos, Phyromachos, Stratonikos, Antigonos die Schlachten des Attalos und Eumenes gegen die Gallier dargestellt haben. Auf der Burg von Pergamon sind Reste von Postamenten zutage gekommen, deren verlorene Figuren, wie die noch zum Teil erhaltenen Inschriften lehren, einmal auf einen olympischen Sieg im Wagenrennen, sonst meist auf kriegerische Siege hindeuteten. Die Inschrift eines durch die noch erschließbare Größe ausgezeichneten Postaments nennt den König Attalos I., dessen Bildnis die Offiziere und Soldaten zum Gedächtnis des Sieges über die Gallier und über Antiochos Hierax dem Zeus und der Athena geweiht hatten. Nach der Größe des Postaments und weil Werke des Epigonos in der Mehrzahl genannt werden, müssen neben der Statue des Attalos andere Figuren aufgestellt gewesen sein. Ein ähnliches großes Bathron nennt mehrere Künstlernamen, Xenokrates, Myron, Praxiteles, und hier lassen die Standspuren keinen Zweifel, daß es einst Erzfiguren trug. In anderen Resten kehrt der Name des Epigonos wieder und mehrfach werden einzelne Siege des Attalos namhaft gemacht. Es läßt sich vermuten, daß, nicht überall aber mehrfach, Kampfgruppen die Siege veranschaulichten, und es ist sehr glaublich, daß die altberühmte Ludovisische Gruppe des Galliers, der sein Weib und dann sich tötet (Fr.-W. 1413), ebenso wie der sterbende Gallier im kapitolinischen Museum (Fr.-W. 1412) uns eine Vorstellung davon geben, wie diese verlorenen Kampfdarstellungen auf den großen pergamenischen Postamenten zu denken sind.

Wir wissen von vier zusammengehörigen, in mäßiger Figurengröße ausgeführten Gruppen, die derselbe Attalos auf der Akropolis von Athen weihte. Sie verherrlichten seinen eigenen Sieg über die Gallier, den der Götter über die Giganten, die Siege der Athener über die Amazonen und Perser. Reste dieser Gruppen — oder wenigstens, was bei einzelnen Figuren wahrscheinlicher ist, von Nachbildungen dieser Gruppen — sind noch, in verschiedenen Museen verstreut (Fr.-W. 1403—1411), eine leider sehr unvollständig erhaltene Figur auch in der Berliner Sammlung (Inv. Nr. 1538) vorhanden, und unverkennbar gehen sie, im großen und ganzen genommen, stilistisch mit dem kapitolinischen sterbenden Gallier und der Ludovisischen Gruppe zusammen. Eine dieser kleineren Figuren (Fr.-W. 1406) erinnert im Motiv auffällig an die kapitolinische Statue, und es ist eine natürliche Annahme, daß die Künstler, die in Pergamon selbst das für Athen bestimmte große Weihgeschenk arbeiteten, in Pergamon vorhandene Statuen und Gruppen nachbildeten, umbildeten, benutzten und sich von ihnen anregen ließen. Einen Sieg, den des Attalos dritter Sohn Philetäros über die Gallier erfocht, während sein Bruder Eumenes König war, hat ein sonst unbekannter Sosikrates durch ein auf Delos errichtetes Denkmal gefeiert. Von der auf dem Postament aufgestellten Kampfgruppe von der Hand des Nikeratos ist die eine Figur, die des besiegten, im Kampf auf die Knie niedergesunkenen Kriegers, noch erhalten (Gipsabguß Inv. Nr. 2238), während die des vermutlich zu Pferde dargestellten Siegers, also des Philetäros, verloren ist. So ist für uns die Vorstellung gesichert, wie die für Attalos I. und Eumenes II. tätigen Bildhauer die Gallier auffaßten und darstellten, und es ist

Gallier. Berlin Inv. Nr. 1538.

selbstverständlich, daß auch in diesem verhältnismäßig kurzen Zeitabschnitt bei selbständig arbeitenden Künstlern ein Wechsel der Anschauung und der Wiedergabe der Natur bemerkbar ist. Von dem unter Attalos I. tätigen Epigonos genossen im Altertum zwei Erzwerke besonderen Ruhm, ein Tubabläser und die Gruppe einer sterbenden Mutter mit ihrem Kind. In dem kapitolinischen sterbenden Gallier der das zerbrochene gallische Schlachthorn neben sich hat, hat man eine Nachbildung des Tubabläsers des Epigonos vermutet, und es ist auch nicht undenkbar, daß die zu den Figuren des attalischen Weihgeschenks gezählte liegende Amazone im Neapler Museum (Fr.-W. 1411), die ursprünglich ein Kind an sich gehabt zu haben scheint, zwar nicht das zweite Werk des Epigonos treu wiedergebe, aber in irgend einem, vielleicht ferneren Zusammenhang damit stehe.

Toter Gallier. Venedig.

Unter König Eumenes II., der 197 bis 159 v. Chr. regierte, ist der große Altarbau errichtet worden, dessen Entdeckung nicht das einzige, aber das erste und auffälligste Ergebnis der preußischen, für die Königlichen Museen in Berlin auf der Burg von Pergamon unternommenen Ausgrabungen war. Diese Ausgrabungen, mit deren Erinnerung die Namen Carl Humanns und Alexander Conzes für immer verknüpft sind, sind in den Jahren 1878 bis 1886 ins Werk gesetzt worden.

Der gewaltige vierseitige Unterbau, auf dessen Plattform der Opferaltar errichtet war, maß etwa 36 m auf jeder Seite; doch waren Ost- und Westseite etwas länger (37,70 m), Nord- und Südseite etwas kürzer (34,60 m), und in die Westseite schnitt in der Breite von beinahe 20 m eine weite Freitreppe ein. An den Treppenwangen schräg herab und rings um die vier Seiten des ganzen Unterbaus war zwischen Sockel und Gesims der Außenwände ein großer Fries mit Hochreliefs eingefügt, 2,30 m

hoch und etwa $2^1/_2$ m hoch über dem Boden, auf dem der Beschauer stand. Die Überbleibsel dieses lang ausgedehnten Friesreliefs, welches die Gigantomachie darstellte, sind in Jahrzehnte langer, geduldiger, mühevoller Arbeit in der Werkstatt der Königlichen Museen zusammengefügt worden, und es ist nach und nach durch vielfach ineinander greifende Bemühung vieler möglich geworden, den Zusammenhang des ganzen Frieses, wenn auch nicht lückenlos, doch zum größten Teil und in allen entscheidenden Punkten sicher festzustellen, während man beim Beginn der Entdeckungen kaum hoffte, mehr als vereinzelte Stücke wie Bilder an der Wand aufstellen zu können.

Etwa fünfzig Götter, göttergleiche Wesen und Dämonen, gefolgt von ihren heiligen Tieren, Adlern, Schlangen, Löwen und Hunden, kämpfen gegen eine noch größere Zahl von Giganten, die auch ihrerseits alle Macht aufgeboten haben, um den ungleichen Kampf zu bestehen. Durch die Vielgestaltigkeit der Göttergegner entsteht der Eindruck einer unerschöpflichen Vielheit und Naturgewalt, zahllos und phantastisch wie die höllischen Scharen, die Milton aufruft, aber körperlich und glaubhaft, sinnlich sichtbar vor unsere Augen gestellt. Mit wildem Ungestüm prallen die Feinde zusammen, in hartem mitleidlosem Kampf, in dem kein Zurückweichen, keine Feigheit und keine Bitte der Besiegten eine Stelle hat.

Auf der Ostseite sind es die höchsten Götter, die die Empörer zerschmettern. Die heiligsten Götter der pergamenischen Burg, Zeus und Athena, kämpfen nahe gesellt, Zeus, die Aegis schüttelnd und nach rechts und links Blitze schleudernd, gegen drei Gegner zugleich. Der Ehrenplatz ihm zur Seite war dem Zeussohn Herakles, dem Stammvater des Heroengeschlechts von Pergamon eingeräumt. Die heilige Schlange der Athena umstrickt den jugendlichen geflügelten Alkyoneus. Die Göttin selber reißt ihn mit mächtiger Faust an den Haaren rückwärts von der Stelle, auf der er zusammensinkt. Die Siegesgöttin fliegt auf ihre Herrin zu, während Ge, die Mutter der erdgeborenen Giganten, um Erbarmen jammernd und klagend, aus dem Boden auftaucht. Zum Kampf ist Zeus auf seinem von den Winddämonen in Rossegestalt gezogenen Wagen, Feinde zermalmend, herangestürmt: der Wagen ist von der geflügelten Hebe gelenkt, die so in die Nähe des Herakles gebracht ist. Hinter dem Wagen mischten sich Hera und vielleicht Hephäst ins Kampfgewühl. Links von ihnen, noch weiter nach Süden hin, Leto mit ihren Zwillingskindern Apoll und Artemis, an sie schließend als letzte Götterfigur der Ostseite Hekate. Apoll, in Jugendkraft leuchtend, ent-

Helios vom großen Fries des Altars von Pergamon. Berlin Pergamon-Museum.

sendet Pfeile wie Artemis. Leto braucht als Waffe die lodernde Fackel. Die dreigestaltige, sechsarmige Hekate führt Schwert und Schwertscheide, Lanze, Schild und Fackel in den Händen. Artemis und Hekate sind von ihren Hunden begleitet, kräftigen Molossern, die die Zähne in die Gegner schlagen. Am entgegengesetzten Ende der Ostseite, an der Nordecke, war als letzter kämpfender Gott, zunächst der auf Athena zufliegenden Nike, Ares neben seinem von zwei Rossen gezogenen Wagen dargestellt.

Den größten Teil der Südseite nehmen die Himmels- und Lichtgottheiten ein, denen sich nach Westen hin Kadmilos, der Kabir, Adrastea und Kybele anreihen. Nicht in der Mitte, sondern etwas mehr nach links hin sehen wir den langgewandeten Helios auf seinem von den Sonnenrossen gezogenen Wagen, dem sich ein Gigant nutzlos entgegenstellt. In der Nähe des Sonnengottes sind im Kampf begriffen die beiden Reiterinnen Selene und Eos, unmittelbar neben ihm Theia, neben Eos Hemera mit ausgespreiteten Flügeln. Nach rechts hin folgen der gewaltige, jugendschöne Aither und der geflügelte Uranos mit seiner Tochter Themis, dann Phoibe und endlich, die letzte Göttin am Ostende des Südfrieses, Asteria, die dadurch zur Nachbarin der Schlußfigur des Ostfrieses — ihrer Tochter Hekate — wird. Ihr ist, wie der Artemis und Hekate, ein gewaltiger Hund als Kampfgenosse beigegeben. Nur seltene Male ist einer der Götter so sehr in Gefahr geraten wie der links von Selene kämpfende jugendliche Kadmilos. Zu Boden gesunken, stößt er dem ihn bedrängenden Unhold in verzweifelter Gegenwehr mit der Linken das Schwert in die Brust. Zur Rettung eilen herbei der Kabir, seinen Hammer mit beiden Händen hoch schwingend, Adrastea mit dem Schwert und, auf ihrem Löwen heransprengend, Kybele, die den Pfeil aus dem Köcher nimmt. Fast wie eine künstlerische Interpunktion ist an diesem Ende der Südseite ein Adler mit Blitzen in den freien Raum über dem Löwenschweif hineingesetzt.

Wie der Eindruck der Südseite durch die großen Himmelslichter und Lichtgötter bestimmt wird, so sind auf der Nordseite um Nyx die Sternbilder und die Kinder der Finsternis versammelt, eingerahmt auf der einen Seite durch Poseidon, auf der anderen durch Dione, Eros und Aphrodite, die als letzte Figur an der Ostecke den Übergang zum Ares bildet, der hier die letzte Stelle auf der Ostseite innehat.

Auf der Westseite, deren Bildfläche durch die breit einschneidende Freitreppe beträchtlich verkürzt ist, schließen sich an der nördlichen Ecke an den Poseidon der Nordseite

zunächst Triton und Amphitrite an; dann folgen an der nördlichen, nach innen einspringenden Treppenwange Nereus, Doris, Okeanos und Tethys. An der entgegengesetzten Treppenwange befanden sich Hermes und die Nymphen; an dem südlichen Ende der Westseite sind die kämpfenden Götter Dionysos, der von zwei Satyrn und seinem Panther begleitet ist, und Rhea, der ihr Löwe voranschreitet. So schließt sich der Kreis der Götter, indem Rhea in die Nachbarschaft der ihr wesensverwandten Kybele, der Löwenreiterin am Westende der Südseite, gerückt ist.

Offenkundig ist überall die Absicht verfolgt, die Götter so anzuordnen, daß die genealogisch oder nach Art und Wesen zusammengehörigen auch nebeneinander oder doch nicht weit voneinander getrennt stehen. Für den erfindenden Künstler war ein derartiges Hilfsmittel, um seine Phantasie zu lenken, unentbehrlich. Für den Beschauer ergab sich der Vorteil, leichter eine Übersicht über den Inhalt der figurenreichen Komposition zu gewinnen, die sich so weit über vier Seiten ausdehnt, deren keine auch nur für sich allein mit einem Blick zu übersehen war. Wer sich im einzelnen über die Namen der nicht auf den ersten Blick kenntlichen Götter unterrichten wollte, dem gab die über jeder Götterfigur beigefügte Inschrift in der Hohlkehle des Gesimses Auskunft. Noch weit nötiger war eine solche inschriftliche Belehrung für die Deutung der einzelnen Giganten. Denn auch wo diese besonders auffällige und charakteristische Formen und Kennzeichen aufweisen, werden sie nicht oft dem antiken Beschauer sehr viel verständlicher und geläufiger gewesen sein als dem modernen. Die Namen standen, schon durch die Stelle von denen der Götter deutlich gesondert, hart am Rande des die Reliefplatten unterhalb begrenzenden, anlaufenden Gliedes.

Die Gruppierung der Giganten ist nicht nach dem Maß ihrer Wesensgleichheit vorgenommen. Vielmehr sind die verschiedenen Arten der Giganten, die hier auftreten, bald in rein menschlicher Gestalt, bald mit schlangenartigen Beinen, bald geflügelt, bald ungeflügelt, mitunter in überaus kühnen Mischbildungen, löwen- und stierartig, über die ganze Komposition in beständigem Wechsel verteilt, und die festen Punkte gab nur die in Dichtung und Kunst übliche überlieferte Gegenüberstellung einzelner namhaft gemachter Giganten gegen die Hauptgötter, und um die Mannigfaltigkeit zu steigern, sind auch andere berühmte Göttergegner in die Zahl der Giganten aufgenommen. Sonst waltet hier die schöpferische, künstlerische Freiheit, und man kann beobachten, wie mitunter aus Rücksicht auf den Wechsel und die Wirkung

der Erscheinung die eine oder die andere Bildung der Giganten bevorzugt ist. Der Gegner des Löwen der Rhea war menschlich gebildet, und ebenso ist der Gigant vor den Pferden des Helios und sind die Gegner des phantastisch geformten Triton mit seinem Seeroßleib menschlich, während unmittelbar daneben der Gegner der in reiner Menschengestalt in langem Gewand auftretenden Amphitrite schlangenbeinig ist und sich gerade hier die gewaltigen Schlangenleiber besonders auffällig in die Höhe winden. Aber nirgends ist nach Regel und Richtschnur kleinlich oder äußerlich verfahren. Ungehemmt stürmt der gewaltige Strom der hocherregten künstlerischen Phantasie dahin, aus dem bei Göttern und Giganten immer neue Gestalten auftauchen.

Man fragt sich erstaunt, wie dies möglich war bei einer Aufgabe, die schon durch den Umfang und die Ausführlichkeit der Darstellung ungewöhnliche Anforderungen an die Kraft und Ausdauer der bildnerischen Gestaltungsfähigkeit stellte, und die ohne ein festes Programm nicht durchführbar war. Es macht dabei keinen Unterschied, ob dieses Programm verabredet oder aufgegeben, ob es für diesen einzelnen Fall frisch aufgestellt oder ganz und gar aus einer schon vorher vorhandenen dichterischen oder mythographischen Schilderung des Gigantenkampfes entnommen war. Immer war der Stoff bis in Einzelheiten hinein literarisch mit ausdeutelnder Gelehrsamkeit festgestellt. So wurde er dem erfindenden Künstler überliefert, und es ist bewundernswürdig, mit welcher Schmiegsamkeit der Phantasie, mit welcher Kühnheit und Größe der Anschauung dieser den fertigen Stoff angefaßt, sich zu eigen gemacht und ausgestaltet hat, nicht mit der Inbrunst des alten Götterglaubens, die seiner Zeit fremd geworden und von der in seiner Vorlage nichts zu spüren war, aber mit der Kraft der künstlerischen Überzeugung, mit Wissen und Können, mit leidenschaftlicher Auffassung des gewaltigen, zum poetischen Spiel gewordenen Mythus, dessen Inhalt er in einer Reihe von groß gedachten, wie in einem Sturmwind bewegten, dramatischen Szenen verkörpert hat.

Der leidenschaftlichen Kühnheit der Erfindung entspricht die kraftvolle, ihrer Wirkung sichere Ausführung. Es versteht sich von selbst, daß der eine Meister, von dem die Erfindung des Ganzen herrührt, die Ausführung eines so großen und umfangreichen Werkes auf viele verschiedene Hände verteilen mußte, und den einzelnen Bildhauern, die dabei tätig waren und die ihre Namen unter die von ihnen gearbeiteten Reliefplatten setzten, mag bei der Ausführung in Marmor, die sie unter der Leitung des führenden Künstlers auf Grund kleiner Modelle und Skizzen zu

leisten hatten, viel überlassen geblieben sein. Aber sie alle waren von der großen Aufgabe erfüllt und gehoben, und wenn sie nicht alle über das gleiche Können verfügten und, wie stets bei so großen monumentalen Skulpturen, Unterschiede in der Ausführung zu erkennen sind, so ist der Eindruck des Ganzen der einer ungewöhnlichen Meisterschaft, oft einer staunenswerten Virtuosität der bildnerischen Darstellung wie der Arbeit in Marmor, die keine technische Schwierigkeit kennt, vielmehr mit dem harten Stein wie mit einem leicht formbaren, biegsamen Material umgeht. Jede Art der Reliefbehandlung in allen Abstufungen der Höhe, von völlig freistehenden Skulpturteilen bis zur flachen und eingeritzten Zeichnung, alle Hilfen und Auskunftsmittel, die innerhalb der von der gegebenen Oberfläche der Marmorplatte ausgehenden Reliefkunst denkbar und möglich sind, sind nebeneinander mit stets gleicher Sicherheit, jedes an seiner Stelle so verwendet, daß die gewollte Wirkung erreicht wird und wie selbstverständlich dasteht.

Der Gigantenfries ist ein großartiges, glänzend durchgeführtes, aber nach Wesen und Bestimmung durchaus dekoratives Werk, und es ist sinnlos, an diese unzähligen, überlebensgroßen Relieffiguren, die zu einer gewaltigen Gesamtwirkung zusammenklingen, dieselben Forderungen zu stellen, wie an eine in sich abgeschlossene und vollendete Einzelstatue, die ein großer Meister in langer, liebevoller Pflege für sich allein zur Vollkommenheit ausgereift hat. Aber in der Darstellung der Menschen- und Tiergestalten wie der aus beiden zusammengesetzten Mischwesen wird man an den entscheidenden Hauptformen wie an der Bewegung nicht viel zu tadeln finden. Am wenigsten an der stets so ausdrucksvollen Gesamtbewegung der Gestalten nimmt teil der etwas schematisch gezeichnete Rumpf bei einigen Figuren, die in die Vorderansicht gestellt sind. Aber man braucht den Vorwurf, daß für diese Figuren nicht das lebende Modell zu Hilfe genommen wurde, nur auszusprechen, um zu erkennen, daß er ein bei der Art der gestellten Aufgabe unmögliches und unbilliges Verlangen in sich schließt. Alles Nebenwerk, die Einzelheiten des Gewandes, der Schmuck der Waffen, die Tierfelle, Flügelfedern, Schlangenschuppen und all dergleichen sind sorgfältig und ausführlich gearbeitet, mit besonderer Zierlichkeit die Schuhe und Stiefel — gewiß nicht in sinnloser Freude am Kleinlichen. Der Fries war nicht in solcher Höhe angebracht, daß diese dem Grad der allgemeinen Durchführung entsprechenden Einzelheiten nicht verständlich geblieben wären. Sie bringen in die lang ausgedehnte

Komposition, in der die Wiederholung von gleichen, gleichartigen und in ihrer Wirkung ähnlichen Hauptmotiven nicht zu umgehen war, Abwechslung und Reichtum und anmutige Ruhepunkte in die Wildheit des Ganzen. Endlich ist auch hier wieder zu bemerken, wie sehr die griechischen Bildhauer bei der Art der Erfindung und der Durchführung sich der Stelle und Umrahmung anzupassen wußten, für die ihre Werke bestimmt waren. So lange die Platten der Gigantomachie im Berliner Museum zusammenhanglos am Boden lagen oder schräg gerichtet niedrig aufgestellt waren, wirkten sie in ihrer Kühnheit übermächtig und gewaltsam, zum Teil deklamatorisch und fast barock, ihre Ausführung virtuos, aber vielfach derb, und es ist ihr selbst der Tadel der Roheit nicht erspart geblieben. In der angemessenen Höhe und, soweit es möglich war, in den architektonischen Zusammenhang zwischen den massigen Unterbau und das weit vorkragende Gesims gebracht, ist alles Übertriebene und Aufdringliche verschwunden. Das gewaltige Kolossalrelief erscheint als ein reiches, überaus fesselndes und lebensvolles Schmuckband, das nicht für sich, sondern als Teil eines großen Ganzen betrachtet sein will. Die Formgebung wirkt geläutert, die einzelnen kühn geschaffenen und bewegten Gestalten erscheinen nicht mehr barock, sondern nach Wesen und Form als späte, aber unverkennbare und echte Abkömmlinge des so lange ausdauernden alten griechischen Sinnes und Gestaltungstriebs.

Die Oberfläche des Altarunterbaues, auf welcher der eigentliche Opferaltar errichtet war, wurde im Norden, Osten und Süden durch feste Wände abgeschlossen, vor welche nach außen hin eine ionische Säulenstellung vorgelegt war. Die Westwand war nicht geschlossen; hier sprangen jederseits nur kürzere Mauerzungen ein, während dazwischen dreizehn große Türöffnungen den Zugang in der vollen Breite der Freitreppe ermöglichten. Über die Ausgangspunkte dieser Zungenmauern hinaus waren Nord- und Südwand nach Westen verlängert, in langen Schenkeln auf die Treppenwangen vorspringend. Die Säulenstellung folgte der Gesamtanordnung, die Treppenwangen krönend und der geöffneten Westwand vorgelegt. Auf der Innenseite der den Opferplatz einfriedigenden Mauer, vielleicht auf beiden Seiten der die große Treppe umfassenden Zungenmauern und auf der der Treppe zugewendeten Seite der Schenkelmauern, war die obere Hälfte der Wand durch einen fortlaufenden Reliefschmuck verziert. Nicht von den gewaltigen Maßen wie der große, außen in den mächtigen Unterbau eingespannte Gigantenfries, sondern nur 1,58 m hoch, war diese kleinere Reliefreihe 1,38 m über dem Fußboden angebracht, so daß

sich die Sohle des Reliefbandes nicht viel unter der Augenhöhe des Beschauers befand. Der obere Abschluß in Gestalt eines einfachen Kymation unter einer Leiste ließ die Endigung nach oben hin frei und leicht erscheinen.

Diese zusammenhängende Reliefreihe nahm eine Gesamtlänge von etwa 80 m ein, also nur ungefähr 30 m weniger als der große Gigantenfries, dessen Längenausdehnung etwa 112 m umfaßte. Aber während von dem Gigantenfries fast fünf Sechstel in mehr oder weniger vollständigem Zusammenhang sich haben zusammenfügen lassen, sind von den so viel handlicher wegzutragenden Platten des kleineren Frieses nur 37,80 m, also nicht einmal die Hälfte der ursprünglichen Längenausdehnung, erhalten; der Rest ist zu Bausteinen zurechtgehauen oder in den Kalköfen zu Kalk verbrannt zugrunde gegangen. Dennoch ist es möglich geworden, nicht nur den Gegenstand der Darstellung wenigstens im ganzen und oft auch im einzelnen zu erkennen, sondern auch die Anordnung und Verteilung der so lückenhaft erhaltenen Reliefplatten mit mehr oder minder Wahrscheinlichkeit wieder aufzufinden. Die lang ausgedehnte Reliefreihe verherrlichte den Mythus des Heraklessohnes Telephos, von dem das pergamenische Königsgeschlecht seinen Ursprung und die griechische Besiedlung der Stadt herleitete.

Wie in einem skulpierten Epos war die ganze Reihe der verschlungenen Sagen von den wunderbaren, gottgewollten Schicksalen der Auge, des Telephos und des Teuthras in allen hervorstechenden Momenten eindrucksvoll und ausführlich geschildert. Sie läßt sich aus den erhaltenen Resten des Frieses in Kürze folgendermaßen wiederherstellen.

Der arkadische König Aleos empfängt vom delphischen Apoll den Schicksalsspruch, daß ihm ein Sohn seiner Tochter Auge, der Priesterin der Athena, Unheil wirken werde, und er verbietet ihr die Ehe. Dann sah man Aleos mit seiner Gattin Neära, wie sie, nichts ahnend, den Zeussohn Herakles bei sich aufnehmen, hernach Herakles, wie er im Eichwald Auge zuerst erschaut und ihre Liebe gewinnt. Es folgten die Szenen des tragischen Schicksals, dem Auge verfällt. Das von ihr geborene Kind Telephos wird ausgesetzt, sie selbst wird in eine Arche eingeschlossen dem Spiel der Wellen preisgegeben. Aber die Fluten tragen sie an die Küste von Mysien, wo König Teuthras sie freundlich empfängt und wie eine Tochter bei sich aufnimmt. Die Gerettete überträgt die Verehrung ihrer Göttin Athena in die neue Heimat. Damit ist die erste Reihe der Schicksale der Auge abgeschlossen.

Es beginnt dann eine neue Reihe von Szenen. Herakles findet seinen kleinen Sohn unter der Platane, wie er in

wunderbarer Weise von einer Löwin genährt wird. Herangewachsen wandert Telephos mit Parthenopäos, dem Sohn der arkadischen Jägerin Atalante, und anderen treuen Genossen in die Ferne und zu Schiff nach Mysien, wo er nach Götterspruch seine Herkunft erfahren soll. Er wird von Teuthras und Auge freundlich begrüßt und mit herrlichen Waffen ausgerüstet, damit er Teuthras in dem schweren Kampf gegen Idas beistehe. Als Sieger kehrt er aus dem Kampfe zurück, und zum Lohn spricht ihm Teuthras Auge als Gattin zu. Auge kennt den Sohn nicht, aber sie, die der Halbgott Herakles geliebt, will sich keinem Sterblichen ergeben. Im Brautgemach zückt sie das Schwert gegen den unwillkommenen Freier. Zwischen ihr und Telephos erhebt sich plötzlich eine gewaltige Schlange, und das gottgesandte Wunder verhindert Mord und Frevel. Auge ruft den Namen des Herakles aus, und dadurch wird es möglich, daß Mutter und Sohn sich erkennen. Mit dieser Szene schließt die erste Reihe der Abenteuer des Telephos in Mysien.

Es folgt eine lange Schilderung des Kampfes, den Telephos mit den Griechen, als sie auf ihrer Fahrt nach Troia in Mysien landeten, an den Ufern des Kaikos zu bestehen hat. Unter seinen Genossen sind kriegerische, amazonenhafte Frauen, die Hauptheiden auf griechischer Seite Protesilaos und Achill. Dionysos mischt sich, dem Telephos feindlich, in den Kampf. Er läßt aus dem Boden einen Rebzweig hervorwachsen; darein verwickelt sich Telephos und wird durch den Speer des Achill am linken Schenkel verwundet. Die Feinde sind zu den Schiffen geflohen und nach ihrer Heimat abgezogen, aber die Wunde will nicht heilen.

Auf den Götterspruch, daß nur, wer die Wunde schlug, sie heilen könne, macht sich der kranke Held auf den Weg zu dem Feinde nach Argos. Damit beginnt wieder eine neue Szenenreihe. Wir sehen das Schiff, das Telephos nach Argos getragen hat, die Begegnung mit Agamemnon und den anderen argivischen Helden, dann wie er seine Bitte vorbringt und ihre Gewähr durch die Bedrohung des kleinen Orestes erzwingt. Hier muß die nicht minder berühmte Szene der Heilung durch den abgeschabten Rost vom Speer des Achill gefolgt sein.

Die weiter erhaltenen Stücke, ein ausführlich geschilderter Vorgang in einem dionysischen Heiligtum, ein paar stark bewegte Gewandfiguren, wieder eine Szene in einem Heiligtum und endlich ein krank oder sterbend auf einer Kline gelagerter Mann, dem zwei andere Hilfe zu bringen bemüht sind, haben sich bisher einer sicheren Deutung entzogen.

Während der große Gigantenfries eine einzige, freilich weit ausgedehnte Schlacht darstellt, in der jede Person nur ein einziges Mal und in einer einzigen Situation auftritt, ist in dem Telephosfries die Aufgabe einer bildlichen, fortschreitenden Erzählung gelöst, in der dieselben Hauptpersonen in zeitlich getrennten und sich folgenden Szenen, immer wieder in neuen Umgebungen handelnd und leidend vorgeführt werden. Dabei sind die einzelnen Szenen nicht durch architektonisch oder ornamental bewirkte, äußerlich auffällige starke Abschlüsse voneinander geschieden, etwa wie die Heraklestaten an den Tempeln des V. Jahrhunderts in die durch die Triglyphen auseinander gehaltenen Metopen eingeordnet sind oder dergleichen — wobei freilich die Künstler mitunter über die Triglyphen hinweg komponierten, ohne sich durch die äußerlich gegebene Trennung stören zu lassen —, sondern die Szenen sind ununterbrochen aneinander gereiht als eine Einheit, wie die einheitlichen Friese am Parthenon, am sogenannten Theseion, am Tempel in Phigalia, am Maussolleum, und der Abschluß der einzelnen, diese ideale Einheit bildenden Szenen nach rechts und links ist nur in der Art der Komposition selbst mit leichter Hand angedeutet, etwa durch einen Pfeiler, einen Baum, welche zugleich die Stelle, wo die Szene vorgeht, angeben, oder auch nur dadurch, daß die Figuren, die verschiedenen Szenen angehören, einander den Rücken kehren. Dadurch bietet in der großen Kunst der Telephosfries für uns das älteste Beispiel der Kompositionsweise, die uns hauptsächlich aus den römischen Sarkophagreliefs geläufig ist. Die bildliche Schilderung der einzelnen Szenen ist ausführlich und in sich völlig durch das reichlich verwandte Personal und durch das Nebenwerk mit seiner bescheidenen, aber

Vom kleinen Fries des Altars von Pergamon. Berlin, Pergamon-Museum.

ausreichenden Angabe der Räumlichkeiten und der Landschaft, überall deutlich sprechend, sachgemäß und ausdrucksvoll, doch ohne jede deklamatorische Übertreibung und Pose, eher von einer wie selbstverständlichen schlichten Einfachheit. Die Art der Zeichnung ist leicht und flüssig, sie fügt sich mühelos dem Inhalt dessen an, was jedesmal erzählt und vor Augen gestellt werden soll. Dadurch, daß über den Köpfen wenigstens der Hauptfiguren der Relief-

Bestrafung der Auge. Vom kleinen Fries des Altars von Pergamon. Berlin, Pergamon-Museum.

grund leer bleibt oder nur durch nebensächliche Zutaten ausgefüllt wird, erhält das Ganze den Charakter eines in seinem Inhalte reichen und vollen, aber zierlichen und nach oben hin leichten Ornamentstreifs. Wie natürlich, lassen sich an den einzelnen Reliefplatten Ungleichheiten in der Ausführung nachweisen; es gibt besonders vorzügliche und wieder manche hart und ungeschickt gearbeitete Stücke, ganz abgesehen davon, daß das Ganze nie zur letzten Vollendung gebracht worden ist und einige Stellen ganz unfertig, kaum mehr als angelegt, stehen geblieben sind. Die Bildhauerei

als solche ist sehr meisterhaft. Wie bei der Gigantomachie, sind die verschiedenen Grade der Reliefhöhen, von leichter Andeutung im flachen Grund bis zu völliger oder fast völliger Rundung, jedes an seinem Ort, frei und bequem verwendet. Die künstlerischen und technischen Gewohnheiten in der Wiedergabe des Nackten, der Gewandung, der Waffen, der nebensächlichen Einzelzeichnung und all dergleichen sind dieselben, die wir auch in der Gigantomachie finden. Wo es nicht der verschiedene Inhalt und Charakter der Darstellung von selbst ausschloß, sind die Motive und Gestalten und auch die Gesichtstypen in den beiden Friesen ähnlich, wie man dies zum Beispiel an den auf beiden Reliefreihen vorkommenden bewegten weiblichen Gewandfiguren und durch den Vergleich des Nereus und Okeanos mit den Königsgestalten des Teuthras und Aleos, des jugendlichen Gegners der Artemis mit dem behelmten Jüngling in der Wappnungsszene unschwer erkennen kann. Die Ähnlichkeit würde noch weit deutlicher sein, wenn nicht gerade die große Kampfszene auf dem Telephosfries so lückenhaft und jammervoll zerstückelt auf uns gekommen wäre. Der starke und tiefgehende Unterschied des Eindrucks und der Charakteristik im ganzen und einzelnen möchte nicht sowohl in einem an und für sich anders gearteten künstlerischen Sinn und Streben, als vielmehr in der völligen Verschiedenheit der gestellten Aufgabe begründet sein. Wie sehr diese besondere Aufgabe auf eine besondere plastische Ausformung hindrängte, wie reizvoll der Künstler sie zu lösen und in einer wenigstens für uns im Verlauf der griechischen Kunstgeschichte bis dahin neuen Art der Reliefkomposition zu verkörpern wußte, lehrt fast jedes noch im Zusammenhang verständliche Bruchstück. Deutlicher zeigen es die besser und vollständiger erhaltenen Szenen, unter denen die Herstellung der Arche, die Einsetzung des Kults der Athena, die Wappnung des Telephos und der noch unerklärte Vorgang in dem dionysischen Heiligtum besondere Aufmerksamkeit beanspruchen dürfen.

Vier Arbeiter sind beschäftigt, den muldenförmigen Kahn und den dazu gehörigen gewölbten Deckel zurecht zu zimmern, in welche Auge eingeschlossen und dem Meere überantwortet werden soll. Die Bestandteile des Behältnisses sind auffällig und sprechend in die Mitte gerückt, schräg gestellt, so daß sie in der Verkürzung wirken, dennoch nach unseren Begriffen eher zu klein, nicht etwa wie eine nur andeutende, aber wie eine etwas verkürzte Darstellung, bei der indes der Eindruck der körperlichen Größe durch Anordnung und Verhältnis der nächst umgebenden Figuren wiederum verstärkt wird. Der Handwerker links

kniet auf dem rechten Knie, so daß seine Gestalt zusammengekauert erscheint. Mit der linken Hand faßt er den Rand des Kahnes, mit der rechten führt er die Säge. Über ihm erhebt sich der Oberkörper des Arbeiters, der den Drillbohrer handhabt. Rechts steht die Gruppe der zwei anderen bei der Herstellung tätigen Leute. Der Vorderste arbeitet mit Meißel und Hammer am Rand des Kahndeckels. Sein neben ihm stehender Genosse ist nach links hin, näher an Kahn und Deckel heran und zurück gerückt, so daß sein Unterkörper weniger aus dem Grund vorspringt. Er scheint in der rechten Hand ein Zimmermansbeil zu halten und faßt mit der Linken den Rand des Kahnes. — Über dieser Handwerkerszene in der Höhe, also im Hintergrund und demgemäß etwas kleiner in den Verhältnissen, sind drei Frauengestalten angebracht. Vorgebeugt, tief verhüllt im Gewand, das über den Hinterkopf heraufgezogen, das Gesicht eng umschattet, mit gefurchter Stirn, sitzt in stummer Verzweiflung eine Frau, in der man wohl mit Recht die ihr Schicksal erwartende Auge vermutet. Vor ihr findet sich, noch weiter in den Grund zurückgedrängt, die anmutige Gruppe zweier sich aneinander schmiegenden Mädchen, die einen flachen Kasten mit geöffnetem Deckel halten. Links von den Handwerkern ist der Rest einer königlichen Gestalt erhalten, Aleos oder auch Nauplios, dem die Vollziehung der Strafe aufgetragen war.

Leider nicht in allen Einzelheiten deutlich ist die schöne Szene, die man auf die Einführung des Athenakultes in Pergamon bezogen hat, bei der man indes auch an irgend einen noch in Arkadien spielenden Vorgang denken könnte. Hier ist die Bewegung der in schönen Linien anmutig verlaufenden Gruppen nach der Mitte zu aufwärts in die Höhe gerichtet. Man gewahrt den Rest eines Aufbaues, an dem vier weibliche Figuren beschäftigt sind, indes eine fünfte, sitzende, ebenfalls weibliche Gestalt im Reliefgrund nur ungefähr angelegt und deshalb weniger bestimmt zu erkennen ist. Unfertig stehengeblieben ist auch oben rechts die große viereckige Bosse, in der nur am Rande rechts die Blätter eines Platanenzweigs ausgearbeitet sind. So wie diese nicht fertig gearbeitete Bosse jetzt dasteht, wirkt sie fast wie eine Fensteröffnung, durch welche eine mächtige Platane von außen her einen Zweig in den Innenraum hereinstreckt, wie dergleichen auf den pompejanischen Gemälden so oft vorkommt. Das mag trügen. Jedenfalls ist der ganze Vorgang in einem Innenraum zu denken. Die vorderste der vier eng verbundenen Frauengestalten hat, sich vorbeugend, den rechten Fuß auf eine niedrige Basis gesetzt und hält ein Gewandstück in ihren Händen. Das Hauptmotiv der Beu-

gung und Haltung klingt an an die Sandalenbinderin und manche andere Niken von der Balustrade der Athena Nike. Über ihr wird eine höher gestellte Genossin sichtbar, mit beiden Händen vorwärts fassend. Von den beiden auf ebenem Boden heranschreitenden Mädchen hält die vordere, die mehr in der Vorderansicht erscheint und den Kopf zurückwendet, mit beiden Händen eine Binde, die nächstfolgende trägt auf der linken Hand eine Büchse. Die Erscheinung dieser vier zu einem gemeinsamen Dienst verbundenen lieblichen Frauengestalten ist mädchenhaft, echt weiblich in Form und Bewegung; zumal die mittlere Gestalt mit dem zurückgewendeten Kopf und der offenen rechten Brust, mit den rundlichen, rasch und schmal abfallenden Schultern zeigt, wie genau der Künstler die besondere Art des weiblichen Wuchses zu beobachten, und wie treu er sie auch ohne viel Ausführung im einzelnen wiederzugeben wußte.

Die Wappnungsszene ist insofern einfacher angeordnet, als alle beteiligten Personen auf dem gleichen ebenen Boden stehen. Dem schon mit Panzer und Schwertgehänge versehenen Helden, in dem man Telephos erkennt, wird von Auge der Schild übergeben; die ihr nachfolgende Frau hält die letzten Waffenstücke, den mit wallendem Busch geschmückten Helm und den langen Speer bereit. Die beiden Jünglinge am linken Plattenrand gehören zu der links vorausgehenden Szene der freundlichen Aufnahme des Telephos durch Teuthras, die am rechten Plattenrand zu der rechts anschließenden des Abschieds und Auszugs in den Kampf. Hier sind die übrigens enge zusammengehörigen Szenen nicht mit Hilfe einer die Trennung äußerlich andeutenden Beigabe, sondern nur durch die Stellung der Figuren auseinandergehalten, und es ist auffällig, wie eng diese den verschiedenen Szenen angehörenden Figuren zusammengedrängt sind und eine, der nach links gewendete Jüngling in der phrygischen Mütze, wie eine Füllfigur wirkt, beides ganz in der Weise der römischen Sarkophagreliefs.

Kunstvoller gegliedert, von großer Schönheit in der Anordnung der Gruppen und der Einzelgestalten, in Formgebung und Ausführung wohl die vorzüglichsten uns vom Telephosfries erhaltenen Stücke, sind die Szenen im dionysischen Heiligtum. Eine in der oberen Hälfte kannelierte dorische Säule, auf der eine Tierfigur, wie es scheint, eine Sphinx, aufgestellt ist, scheidet die beiden Vorgänge, indem sie zugleich den Schauplatz des Vorgangs zur Linken, vielleicht auch dessen zur Rechten mitbezeichnet. Links von der Säule sehen wir in der Rückenansicht und den Kopf nach links wendend eine mädchenhaft schlanke, schmieg-

sam bewegte Gestalt, die, nackt bis auf ein leichtes, schmales Gewändchen, mit jeder Hand eine mächtige, aufflammende Fackel hält — offenbar in einer Kulthandlung begriffen. Vor ihr steht, in breiter Erscheinung, mit weitem Mantel bekleidet, ein bärtiger Mann, feierlich, mit Binde und Blätterkranz im Haar. Der übrige Teil der Darstellung weiter links ist leider verloren. Rechts von der Säule geht eine zerrissene Felswand in die Höhe. Auf Felsblöcken sitzen davor, einander zugewandt, zwei nackte Jünglinge, einer dem anderen so ähnlich, daß sie wohl von gleicher Art und Geschlecht sein müssen, also Satyrn, da an dem zum Teil erhaltenen Kopf dessen zur Rechten spitzige Satyrohren bemerklich sind. Über dem links an der Säule sitzenden Satyr ist vor der Felswand noch der Fuß einer sitzenden oder gelagerten Gestalt zu erkennen, das geringe Überbleibsel des Berggottes, in dessen Bereich der Vorgang sich abspielt. Von rechts her schreitet, von einer kleinen Dienerin geleitet, eine reichgewandete Frau heran und reicht einer ebenfalls reichgekleideten Frau, die zwischen den beiden sitzenden Satyrn steht, die Hand. Die kleine Dienerin, deren Bewegung auch im Gewand sehr anmutig ausgesprochen ist, trägt in der rechten Hand ein kleines Büchschen, indes sie mit der Linken ihr Gewand lüpft. Die beiden Satyrn rufen wie in ihrer Haltung, so durch die leichte flüssige Formung die beiden dem Dionysos zunächst sitzenden Satyrn auf dem Fries des Lysikratesdenkmals ins Gedächtnis.

Den mächtigen Mittelpunkt des von den Wänden mit dem Telephosfries und den Säulen im Westen umschlossenen Raumes gab die eigentliche Opferstätte, zu deren würdiger Ausstattung der ganze gewaltige Aufbau mit der weit geöffneten Freitreppe, den Säulenhallen und Friesen und allem Schmuck errichtet war. Der Opferaltar erhob sich in Form eines länglich rechteckigen Podiums mit glatten Wänden, nach oben durch ein reiches ionisches Gebälk mit gegliedertem, verziertem Architrav, mit Anthemienfries, Zahnschnitt, Geison und Sima abgeschlossen. Obenauf waren, akroterienartig, Statuen von dreiviertel Lebensgröße aufgestellt, vermutlich die zwölf Götter, da die fünf von den an diese Stelle gehörigen Statuen, die, freilich zum Teil stark beschädigt, übriggeblieben sind, Poseidon, Athena, Apoll in langem Kitharodengewand, Dionysos und eine reichgewandete Frau darstellen. Alle sind lebhaft bewegt, wie vom Wind umweht, in offenbar beabsichtigtem starken Gegensatz der in lebendiger Unruhe ausladenden geschwungenen Linien gegenüber den ruhigen Flächen und stetig verlaufenden Zierformen des Altars selbst.

Auf dem platten Dach der nach außen gewendeten Säulenhallen waren als Akroterien unterlebensgroße Pferde, Löwen, weiter Tritone und Greifen in regelmäßigen Zwischenräumen aufgestellt.

Die Kunstdenkmäler der pergamenischen Königszeit verteilen sich auf einen Zeitraum von nicht weniger als 130 Jahren. Es ist selbstverständlich, daß sie verschiedenen Stufen oder Formen der künstlerischen Entwicklung entsprechen; aber diese Entwicklung ist nicht innerhalb der pergamenischen Kunst als eines in sich abgeschlossenen Gebietes zu verstehen und zu erklären. Unmöglich läßt sich der Gigantenfries aus dem kapitolinischen Gallier und der Ludovisischen Gruppe oder aus den Figuren des attalischen Weihgeschenkes ableiten. Vielmehr liegen hier nicht nur zeitlich, sondern nach Art und Wesen durchaus verschiedene Schöpfungen vor. Die einen wie die anderen stehen mitten inne im großen Strom des Fortgangs der griechischen Kunst, die einen wie die anderen schließen sich an die großen Leistungen der zuletzt vergangenen Kunstepochen an und benutzen überkommene Motive, um sie fortzubilden. Sie verfolgen und erreichen in Gestalt und Form neue Ziele, aber sie stehen untereinander in keinem besonderen und engeren Zusammenhang. Die Statuen der Gallier zeigen eine liebevolle Versenkung in die Natur und Sitte der Barbaren, die vor Alexander und Aristoteles schwerlich möglich war. Sie gehen in dieser fast ethnographisch, wissenschaftlich beobachtenden Auffassung und Wiedergabe viel weiter als z. B. die mehr äußerliche Charakteristik der Perser auf dem Mosaikgemälde der Alexanderschlacht, das uns doch wohl eine Vorstellung davon geben kann, wie ähnliche Aufgaben zu Lebzeiten des großen Königs gelöst wurden. Sie gehen weiter auch als der schöne, in Rom auf dem Palatin gefundene Marmorkopf eines sterbenden Persers (Gipsabguß Inv. Nr. 2217). Ebenso unterscheiden sie sich fühlbar von dem prachtvollen Gallierkopf im Museum in Kairo (Gipsabguß Inv. Nr. 2312), der gewiß die Eigenart des gallischen Stammes groß gesehen und lebendig ausspricht, aber nicht in werktäglicher Wahrheit, sondern in der Formenauffassung, die wir bei mythologischen Wesen, besonders bei einer bestimmten Art späterer Satyrbildungen zu sehen gewohnt sind. Die pergamenischen Gallierstatuen haben in ihren Typen und Bewegungsmotiven keine Verwandtschaft mit dem lysippischen Apoxyomenos; aber im Vortrag, in der meisterhaften, erzmäßigen, scharfen Durchbildung der Einzelformen sind ihre Künstler auf der Bahn fortgeschritten, die Lysipp eröffnet hat. Mit den neuen Aufgaben hat sich die Art der Durch-

bildung der menschlichen Formen verändert. Im Fortgang der Zeit steigert sich die ethnographische Treue schließlich zu einer Darlegung anatomischer Kenntnis. Der Körper des geschundenen Marsyas (Nr. 213) wird möglichst naturgetreu wiedergegeben, und am Ende dieser Reihe großer Leistungen steht die in ihrer Art großartige und bewundernswürdige Statue des sogenannten Borghesischen Fechters, ein Werk des Ephesiers Agasias (Fr.-W. 1425). Das sind die Abkömmlinge der Statuen aus der ersten pergamenischen Königszeit, nicht der Giganten- und der Telephosfries.

Gewiß haben die Erfinder dieser großen Reliefreihen aus dem ganzen ererbten Reichtum früherer Jahrhunderte geschöpft und ihre bildnerische Phantasie befruchtet. Am unmittelbarsten haben sie wohl die großen Schöpfungen aus der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts weitergeführt und gesteigert, mitunter vielleicht hart an die Grenzen des Möglichen und Erträglichen. Am ehesten kommt uns der Name des Skopas als eines freilich weit zurückliegenden Vorgängers oder Anregers in den Sinn. An die skopasischen Köpfe erinnern manche Kopftypen besonders des Telephosfrieses, und es mag nicht unerwähnt bleiben, daß wenigstens eine der in diesem Friese geschilderten Szenen, die Schlacht am Kaikos, bereits von Skopas behandelt war, im westlichen Giebel des Athenatempels zu Tegea in Arkadien.

In der Gigantomachie ist das mächtige Pathos der Kunst des Skopas übermächtig geworden, bis ins Gewaltsame in die Höhe getrieben. In den schmerzerfüllten, verzogenen und erstarrenden Gesichtern der besiegten, verwundeten, zum Tod getroffenen, sterbenden und tot ausgestreckt liegenden Giganten ist die ganze Stufenfolge des Leidens und Sterbens ausgesprochen, oft großartig und erschütternd und der edleren oder mehr tierischen Natur der Göttergegner wohl entsprechend. Der in früheren Zeiten so oft als ein Wunder der Kunst gepriesene Kopf des sogenannten sterbenden Alexander (Fr.-W. 1417) ist nichts als ein schwacher Nachhall der gewaltigen Poesie des Schmerzes und Todes, die in der Gigantomachie vorliegt. Ebenso unverkennbar ist die enge Verwandtschaft des eine Zeit lang als Medusa bezeichneten Ludovisischen Frauenkopfes (Fr.-W. 1419), der zur klagenden Ruhe des Todes erstarrt ist.

Zwischen Skopas und der pergamenischen Gigantomachie liegen die Gemälde großer Maler, welche die Siege Alexanders und seiner Nachfolger schilderten, und unwillkürlich kommt uns in den Sinn, daß sich unter den Werken des Apelles auch »Bilder von Sterbenden« befanden und

daß er »Bronte, Astrape und Keraunobolia«, also Donner, Wetterleuchten und Blitzschleuderung darzustellen wußte — Dinge, die, wie Plinius anmerkt, sich eigentlich nicht malen lassen. Jedenfalls aber liegt dazwischen die große Veränderung im griechischen Leben, die, durch die Heereszüge Alexanders eingeleitet, sich während des Kämpfens und Ringens seiner Erben vollzogen hat. Die Geschlechter, vor deren Augen die Ungeheuerlichkeiten des wirklichen Lebens vorübergezogen und in deren Gedächtnis sie eingegraben waren: in gedrängtem Wechsel die herrlichsten und schändlichsten Taten, aufopfernde Treue und schmählicher Verrat, großartiger Edelmut und kalte blutdürstige Mordsucht, sie bedurften auch in der bildenden Kunst stärkerer Reizmittel. Den harten Kriegsleuten, die mit dem eigenen wie mit dem fremden Leben zu spielen und Rache zu nehmen und zu leiden gewohnt waren, konnte der Anblick einer Gruppe, wie die des Farnesischen Stiers, durch den Vorgang, der dargestellt ist, keine starke Erregung oder Erschütterung bringen, nur das Gefühl der Freude an dem Moment der Spannung und Gefahr und an der kühnen körperlichen Leistung. Einen Widerschein des Kampf und Tod gewohnten harten Sinnes der hellenistischen Krieger gibt auch die pergamenische Gigantomachie. Die eigentümliche Weise der Komposition und der Durchführung gegenüber der älteren griechischen Art hat man durch den Hinweis auf Rubens zu verdeutlichen gesucht. Nicht nur die kunstgeschichtliche Stellung läßt sich vergleichen. Ein Blick auf sein Gemälde des Krieges lehrt, wie Rubens auch ähnliche Kunstmittel verwendet hat. Wie bei der Gigantomachie sind die Gestalten und Glieder an- und ineinander gedrängt, heben sich die Rüstungsstücke und die hohen, reichverzierten Stiefel von den Toten und Sterbenden ab, ist in den Köpfen Tod und Todesgrauen zu wunderbarem Ausdruck gebracht.

Während es bei dem Gigantenfries darauf ankam, die künstlerische Phantasie aufs äußerste anzuspannen, um den einen Vorwurf des die gewaltigen Gegner zerschmetternden Götterkampfes unaufhörlich zu vermannigfachen und in immer neuen Veränderungen auszuprägen, gestattete der Telephosfries einen reichen Wechsel der verschiedenartigsten Bilder und Stimmungen. Er schließt in sich wilde und friedliche Vorgänge, kriegerische Taten und fromme Verehrung der Götter, Geschehnisse des Lebens im Hause und in Wald und Flur, Ausblicke auf das Meer, Ankünfte zu Schiff, dramatisch bewegte, hochpathetische Szenen und wieder idyllische, mit heiterem Behagen ausgesponnene Schilderungen. Dem entspricht die angewendete besondere

Weise der Komposition. Bei dem Gigantenfries drängen sich die Gruppen und Gestalten in einem einheitlichen Reliefstreif vor unseren Augen vorüber, der durch eine einzige Reihe von Figuren ausgefüllt ist — freier übereinander hin- und hergeschoben, aber im wesentlichen durchaus der Anordnung entsprechend, die wir von den Friesen vom Parthenon, von Phigalia und vom Maussolleum und allen den ähnlichen älteren Friesreliefs kennen. Keine selbständige Figurengruppe oder selbständige Einzelgestalt ist über den Köpfen der eigentlichen Hauptfiguren angebracht und nirgends hat sich der Künstler die Freiheit gestattet, den Reliefgrund nach oben hin zur Fortsetzung und Ausführung seiner Hauptdarstellung zu benutzen und darauf Figuren oder Bei- und Nebenwerk anzubringen oder auch nicht anzubringen, wie es ihm in jedem einzelnen Falle beliebte und zweckmäßig schien. An dem Ostfries des Parthenon wie an dem des sogenannten Theseion sitzen die zuschauenden Götter auf gleicher Linie mit und zwischen den sich bewegenden Sterblichen, von denen sie nicht gesehen werden, nach dem natürlichen Gesetz dieser streng einheitlich angeordneten, auch nach oben rasch und gleichmäßig abgeschlossenen Relieffigurenreihen, während in jeder mehr malerisch gedachten Darstellung, sei es Gemälde oder Relief, die Göttergruppen in den Hintergrund und in die Höhe gerückt erscheinen würden. Schon bei den Reliefs von Trysa (S. 84) sind einige Male der obere und der untere Reliefstreif zu einer einheitlichen Darstellung zusammengenommen, und ein Zusammenhang dieser Reliefs mit der Art, wie wir uns die großen friesartigen Gemälde des Polygnot und seiner Genossen zu denken haben, kann für so gut wie sicher gelten. Aber das Hinüberkomponieren über die ganze Fläche ist bei den Reliefs von Trysa nur eine Ausnahme. Im ganzen und großen sind die beiden übereinander angebrachten Reliefstreifen äußerlich wie nach den Gegenständen geschieden und unabhängig. An der Anordnung haftet etwas Mechanisches und Zufälliges. Frei und meisterhaft gehandhabt ist eine der malerischen Anschauung entsprechende Weise der Reliefkomposition, welche die Figuren auch in die Höhe rückt und übereinander stellt und das hoch abgeschlossene Relieffeld nach oben bald schwerer oder leichter ausfüllt, bald frei läßt, in dem Telephosfries. Er ist für uns das früheste Beispiel einer nicht nur in einzelnen Motiven, sondern auch in dem aufwärts strebenden Aufbau der einzelnen Gruppen und Figuren selbst malerischen Anordnung.

Überall in der Gigantomachie wie im Telephosfries offenbart sich reiches, frisches und starkquellendes Leben,

neues Wollen und Können — in der Auffassung und Gestaltung des Stoffs, in Komposition und Vortrag, in den verwendeten künstlerischen Mitteln und Hilfen. In den Grundlagen der eigentlichen Reliefbehandlung sind die beiden Friese, jeder in seiner besonderen Art, so griechisch und reliefgemäß plastisch wie die älteren griechischen Reliefs. So hoch und der Rundskulptur nahe die in Pergamon tätigen Bildhauer die Reliefhöhen bringen, so vielerlei Abstufungen der Reliefgründe sie anwenden, immer gehen sie in Komposition und Formung der Gestalten von der gegebenen Oberfläche der Platten aus, in die hinein das Relief gearbeitet werden soll. Nicht nur sehr hohe und sehr flache Reliefs, auch eng gedrängte und weit gestellte Reliefkompositionen hat es auch früher und schon recht frühe gegeben. Der starke Unterschied, den wir allem Früheren gegenüber in der Behandlung und Technik des Reliefs empfinden, liegt in anderem. Bei der vielfach sehr enge zusammengedrängten Komposition des Parthenonfrieses heben sich die Silhouetten der einzelnen Figuren und Gruppen sehr bestimmt und klar von dem Grunde ab, der als eine einheitliche Fläche wirkt und empfunden wird. Der Gegensatz der Relieffiguren gegen den Grund ist in der Komposition selbst gegeben, und er wurde gesteigert durch die Färbung, auf die von Anfang an als auf etwas Selbstverständliches gerechnet war. Eine solche Färbung dürfen wir für alle älteren griechischen Reliefs voraussetzen, selbst da, wo keine Spuren davon erhalten sind, und zwar hat es den Anschein, als ob, wie in den bemalten Vasen, in früheren Zeiten dunklere Figuren auf hellem Grund, später hellere Figuren auf dunklerem Grund das Beliebtere gewesen seien. Der helle Grund scheint natürlich, je mehr sich die Relieffiguren dem Rundwerk annähern und statuenartig gemeint sind — und vielleicht ist bei Hochreliefs der helle Grund länger in Übung geblieben, als wir wissen —, während der dunkle Grund mit hellen Figuren der Ausbildung des Flachreliefs in attischem Sinne gemäß ist.

Noch die Friese des Maussolleums stellen die Figuren auf eine Grundfläche, die als eine Einheit wirkt und mitspricht, und gerade hier war der starke Gegensatz und die bunte Heiterkeit der Farbe ein wesentlicher Teil der künstlerischen Absicht (S. 209ff.). Das früheste Beispiel einer entschiedenen Wandlung ist für uns der Alexandersarkophag, bei dem die Gruppen und Figuren sich nicht mehr silhouettenmäßig vom Grund abheben, sondern der helle Grund eine neutrale Fläche ist und den Raum abgibt, in welchem sich die Figuren frei und gelöst bewegen (S. 211). Das ist die Vorstufe zu der von da aus so viel weiter

ausgebildeten Art des Reliefs, die in der Gigantomachie ausdrucksvoll und meisterlich vor unseren Augen steht. An dem Alexandersarkophag stehen die Figuren stark gefärbt vor dem hellen Grund. So lebt in neuem Sinne die frühe Übung des hellen Grundes wieder auf, sobald der Flachreliefstil mit den darin vorherrschenden Profilstellungen aufgegeben und die Reliefs, wie einst statuenartig, so jetzt plastisch-malerisch komponiert werden.

Wir wissen nicht, wie weit die pergamenischen Bildhauer die Farbe angewendet haben. Daß die pergamenischen Bauten und Skulpturen der Färbung ganz und gar entbehrt hätten, ist nicht anzunehmen. Ber Befund gibt auch bei den Bauten keinen sicheren Maßstab für den Grad der Ausdehnung, und dies ist um so mehr zu beklagen, als in allen Zeiten unverdorbener Kunstübung die Farbigkeit der dekorativen Skulptur sich nach dem Maße gerichtet hat, in dem die Polychromie bei der umgebenden Architektur angewendet wurde. Vermutlich war die Färbung der Architektur noch eingeschränkter als früher. Ebenso werden die Bildhauer der Gigantomachie und des Telephosfrieses zwar nicht auf all und jede Hilfe der Farbe zur Verdeutlichung verzichtet haben, aber sie haben die von ihnen gewollte Wirkung bereits mit den Mitteln erreicht, die die Skulptur als solche an die Hand gab. Sie sind in einer von der alten Übung abweichenden Weise zu Werk gegangen und haben durch die Skulptur selbst eine plastisch-malerische Wirkung erreicht, die von einem Mehr oder Minder von Farbe und von Farbigkeit überhaupt ganz unabhängig ist.

In der Gigantomachie verschwindet der Hintergrund zwar nicht immer, aber sehr vielfach fast völlig hinter den bewegten, sich ineinander drängenden Gruppen und Figuren. Wenn man sich daher diesen Grund nach alter Weise in starker Gegensätzlichkeit gegen die Figuren gefärbt denken wollte, so würden fast überall nur unregelmäßige, vielfach sehr kleine Farbenflecken herauskommen, die die einheitliche Wirkung des Ganzen nur stören könnten. Die Bildhauer haben das Hilfsmittel der Gegensätzlichkeit der Figuren gegen den Grund nicht nötig gehabt, sondern die Figuren so zusammen-, vor- und in- und übereinander gestellt und mit so starken Gegensätzen von Reliefhöhen und Reliefliefen ausgestattet, daß die volle Deutlichkeit, die volle Modellierung und plastische Wirkung genau in der Weise erreicht wurde, die sie beabsichtigten und für angemessen hielten. Es mag sein, daß die in der Skulptur angewandten starken Schattentiefen, wie ein ausgezeichneter französischer Bildhauer es ausgesprochen hat, stets ein untrügliches Kenn-

zeichen jeder Epoche des Verfalles der Kunst seien. Aber auch hier wird die historische Notwendigkeit anzuerkennen sein, nach der jede Kunst die Pflicht hat, alle Ausdrucksmittel, die in ihrem Bereich liegen, aufzusuchen und auszubilden. Jedenfalls haben die Künstler, die in Pergamon tätig waren, ihre Meisterschaft in der Reliefbehandlung bewährt und, je nach der besonderen Aufgabe, nach verschiedenen Zielen hin überaus frei und eindrucksvoll ausgeübt.

Anders als bei der Gigantomachie spielt der Hintergrund bei dem Telephosfries eine bedeutungsvolle Rolle. Aber auch hier erscheint er nicht als eine einheitliche, glatte Fläche, sondern er ist gegliedert und aufgelöst in Teile der Darstellung selbst, Bäume, Gebäude, Schiffe, und wo er nach oben frei erscheint, tritt er an Stelle der Luft und des Himmels in der Landschaft. Die gegliederten, Landschaft und Räumlichkeiten angebenden und andeutenden Teile des Grundes schieben sich in Abstufungen hintereinander und hinter die handelnden Figuren — schon von ferne an die Reliefbehandlung des Ghiberti anklingend, die freilich nicht mehr von der ein für allemal fest gegebenen Oberfläche der Marmorplatte, sondern von einer Tafel ausgeht, auf die Wachs oder Ton bis zu jeder beliebigen Reliefhöhe aufmodelliert werden kann.

Bei der Gigantomachie fehlt jede wirklich landschaftliche Andeutung. Der Grund ist im wesentlichen in die kämpfenden Gestalten aufgelöst und aufgegangen. Wo er stehen blieb, ist er gleichgültig und nebensächlich. Die Abstufungen der Reliefhöhen sind nur innerhalb der Figuren und ihres nächsten Zubehörs verwendet. Bei den Waffenreliefs an dem Propylon und der Halle der Athena bemerkt man überhaupt keinen Reliefgrund. Die Waffenstücke scheinen in einem freien Raum zu stehen. Gerade hier ist hübsch zu beobachten, mit wie sicherem Gefühl die Bildhauer die perspektivische Erscheinung und die materielle Körperlichkeit dieser Waffenstücke gleichsam in der Schwebe gehalten haben — in richtiger Berechnung des Standortes, von dem aus sie gesehen werden sollten. Ähnlich sind in der Gigantomachie die gerade gehaltenen Schilde in körperlicher Richtigkeit kreisrund dargestellt. Denn es konnte nirgends ein einziger Augenpunkt festgehalten werden, sondern der Beschauer schritt hier ebenso wie bei dem Telephosfries an der langen Flucht der seinem Auge verhältnismäßig nahen Darstellung, den Augenpunkt beständig wechselnd, vorüber, so daß die perspektivische Wirkung nur zum Teil künstlich hervorgebracht, zum Teil aber dem sich aus der Natur von selbst ergebenden Vorgang überlassen ist.

An Masse des aufgewendeten bildnerischen Schmucks kommt der pergamener Altar dem athenischen Parthenon ungefähr gleich, und wie in Athen der Parthenon, so hat in Pergamon der Altar der Bildhauerkunst der nächsten Folgezeit den Charakter gegeben — freilich mit dem Unterschied, daß die attische Kunst für die gesamtgriechische des ausgehenden V. Jahrhunderts eine ganz andere Bedeutung hatte als die pergamenische für die hellenistische Kunst des II. So kann weltgeschichtlich, wenn wir die Kunst in ihrer gesamten Entwicklung zu überschauen versuchen, der pergamenische Altar nicht neben den Parthenon gesetzt werden; aber innerhalb des engeren Rahmens des heimischen Kunstbetriebs sind Rang und Wirkung der beiden so verschiedenen Wunderwerke ganz derselben Art.

Die Ausgrabungen zu Pergamon haben eine große Zahl von Einzelstatuen, meist freilich in sehr zertrümmertem Zustand, zutage gefördert, von denen wenigstens ein Teil nach Berlin gebracht und im Pergamon-Museum aufgestellt wurde. Die Mehrzahl davon sind Frauengestalten, sitzend oder aufrecht, in maßvollem Vorschreiten oder in bewegter Ruhe. Über ihre Bedeutung ist meist nichts Sicheres zu sagen; es können ebensogut Darstellungen der in Pergamon hochgeehrten Athena-Priesterinnen, wie Göttinnen oder sonstige Wesen höherer Gattung sein. Eine sitzende Figur hat ein großes Tympanon gehalten, stellte also wohl Kybele dar; eine stehende hat ein Schwert umgehängt; man hat gedacht, daß sie vielleicht die Personifikation einer Stadt oder eines Landes gewesen sein möchte; ein am Bruststück einer solchen Figur ungebrochen erhaltener Kopf ist mit Schleier und Diadem geschmückt in einer Weise, wie sie nur Göttinnen oder Königinnen zukommt. Sehr viele dieser Statuen sind in unmittelbarer Nähe des Altars gefunden, so daß man einen Zusammenhang zwischen diesem und ihrer Aufstellung vermuten möchte, sei es, daß sie nur ihren Platz im heiligen Bezirk hatten, sei es, daß sie zur Ausschmückung des Bauwerks selbst gehörten, etwa in den Zwischenräumen der Säulenstellung oben aufgestellt waren. Jedenfalls ist die Auffassung von Form und Bewegung im Körper wie im Gewand, die sich in ihnen ausspricht, ganz abhängig von der des großen Frieses; sie verraten uns keine neue Seite pergamenischer Kunstübung. Sie sind nicht einheitlich entworfen und gleichzeitig ausgeführt; ihre Entstehung scheint sich über einen längeren Zeitraum zu verteilen. Die besten und, wie man annehmen möchte, ältesten stehen der kraftvollen Kunst des Frieses am nächsten, als ob sie von denselben Bildhauern ausgeführt wären; von hier aus läßt sich in allen möglichen Stufen ein Abflauen der

Kraft und Lebendigkeit und in gleichem Maße eine Annäherung an das verfolgen, was aus zahllosen Beispielen von den verschiedensten Fundorten als allgemein hellenistisch-römisches Mittelgut bekannt ist.

Noch auffälliger als bei diesen großen Figuren, die im Maßstab denen der Gigantomachie nahekommen, läßt sich der enge Anschluß an dies große Vorbild beobachten bei einer ausgezeichneten Statuette der Leda in kaum halber Lebensgröße (s. S. 217f.): bei dem kleinen Figürchen ist in der Wirkung des Gewandes und in der Art, wie diese Wirkung erzielt wurde, dasselbe sogar in noch gesteigertem Maße erstrebt, was für die dreimal größeren Gewandfiguren des Frieses bezeichnend ist. Bei der Ausführung in den kleinen Verhältnissen wurde dies Unterhöhlen der Falten bis tief in die Masse des Körpers hinein zur Übertreibung, die nun durch die Zerstörung wieder einigermaßen ausgeglichen ist, indem die meisten der hohen, fast papierdünn ausgearbeiteten Faltenstege abgebrochen sind.

Auch in einer technischen Eigentümlichkeit glaubt man den Einfluß der am Fries ausgebildeten Gewohnheiten zu spüren. Das Altertum war zu keiner Zeit so ängstlich in der Wahl des Marmors, in dem Bestreben, die ganzen Figuren aus einem einzigen Stück zu bilden, wie die Gegenwart (s. S. 251); aber die Ausdehnung, in der von der Technik des Anstückens bei diesen pergamener Einzelstatuen Gebrauch gemacht ist, ist doch sonst ohne Beispiel. Daß man am Friese die einmal am Bau versetzten gewaltigen Blöcke nicht mehr auswechselte, wenn sich bei der Ausarbeitung ein Fehler des Materials oder ein Versehen des Bildhauers ergab, versteht sich. Die hier unter dem Zwange der Not erlernte Fertigkeit in der Flickarbeit machte diese zu einem selbstverständlichen Hilfsmittel auch bei anderen Aufgaben, wo man sich dadurch Opfer an Zeit und Material ersparen konnte. Der Torso eines sitzenden Mannes, der die Arme auf sein, auf den linken Oberschenkel aufgestütztes Schwert legte, läßt noch in seinem jetzigen Zustand erkennen, daß neben zahlreichen anderen Anstückungen der Kopf aus mindestens drei, der linke Arm mit Schulter aus mindestens vier Stücken zusammengesetzt war: eine solche Arbeitsweise zeigt deutlich, daß die Schulung des Künstlers nicht von der Einzelstatue ausging, daß sein Ziel nicht die Herstellung eines Kabinettstücks, sondern die kräftige Wirkung des Ganzen war, der gegenüber die Einzelheiten nur eben so viel Rücksicht erforderten, daß sie nicht störten.

Wie Stil und Technik, so mußten auch die Motive der Gigantomachie sich den pergamener Künstlern mit unwiderstehlicher Gewalt aufdrängen, wenn sie vor Aufgaben ge-

stellt wurden, die sich inhaltlich mit Darstellungen des Frieses berührten. Auch dafür enthält die Sammlung des Pergamon-Museums wenigstens zwei Beispiele: eine Zeusstatue, die, flau und ziemlich leblos in der Bewegung, den gewaltigen Götterkönig des Gigantenkampfes in die für eine Einzelstatue gebotene maßvollere Haltung übersetzt, und den Rest einer kleinen Reliefdarstellung von Zeus und Athena im Gigantenkampf. Sie gehörte zu einer Reihe von mythologischen Reliefbildern, unter denen als inhaltlich, nicht aber künstlerisch, besonders interessant eine Darstellung des Baues des trojanischen Pferdes hervorzuheben ist. Der Gigantenkampf auf dem kleinen Relief ist nicht eine verkleinerte und vereinfachte Kopie der entsprechenden Gruppen des großen Frieses, aber er zeigt, wie vollständig in der Komposition wie in der Bildung der einzelnen Gestalten die Phantasie des Künstlers von den Eindrücken beherrscht war, die er von der Verkörperung desselben Kampfes am Altar empfangen hatte.

Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch das die Befreiung des Prometheus durch Herakles schildernde Relief, von dem sich Bruchstücke in Pergamon im Athenaheiligtum fanden. Es war aus ganz oder fast ganz frei gearbeiteten Rundfiguren zusammengesetzt, die vor einem vermutlich stark landschaftlich gestalteten Reliefgrund angebracht waren. So weit indes die erhaltenen Reste ein Urteil zulassen, scheint hier die malerische Wirkung mehr in der äußerlich gegebenen, ungleich hohen Anordnung der einzelnen Figuren als in dem Festhalten oder Voraussetzen irgendeines malerisch genommenen Augenpunktes gesucht zu sein. Gewiß wird das Werk in dem ursprünglichen Zustand den Eindruck eines mit den Mitteln der Reliefskulptur hergestellten Gemäldes gemacht haben. Es zeigt die im Telephosfries noch innerhalb des architektonischen Rahmens und der Grenzen reliefmäßiger Ausführung zur Herrschaft gelangte malerische Auffassung nach Sprengung dieser Fesseln in etwas äußerlicher Weise auf die Spitze getrieben, ohne daß innere Einheit die aufgegebene äußere ersetzte. Einen wirklichen künstlerischen Fortschritt bezeichnet es als Ganzes ebensowenig wie in der Durchführung im einzelnen, die sich durchaus innerhalb des vom Telephosfries Bekannten hält.

Neben der Kunst der Gegenwart, wie sie in den Altarskulpturen ihren mächtigsten Ausdruck fand, stand in Pergamon, getragen von den gelehrten Bestrebungen der Könige, ein lebhaftes Interesse für die Kunst der vergangenen Zeiten. Ihm verdanken wir die ausgezeichneten Kopien von Meisterwerken der attischen Bildhauerkunst des V. Jahrhunderts, von denen oben S. 145ff., 151f. die Rede war, die Athena

mit der kreuzweise umgelegten Ägis, die sogenannte Hera, die kolossale Parthenos; aber auch die altertümliche Kunst erhielt auf diese Art in Pergamon ihre Stelle. Zur reifarchaischen Kunst ist ein Torso einer lebhaft schreitenden Frau in einfachem, nur wenige große Falten werfendem Gewand zu rechnen, und von ruhig stehenden Frauenfiguren der Art, wie sie die chiischen Künstler zur Zeit des Pisistratos in Athen einführten, sind zahlreiche Bruchstücke gefunden. All diese Werke sind Zeugen der Sammeltätigkeit der Attaliden, die auch aus der literarischen Überlieferung bekannt, uns durch die erhaltenen Unterschriften von Bildwerken bestätigt ist, die aus Griechenland nach Pergamon verpflanzt wurden. Die pergamenische Kunst wurde davon kaum äußerlich berührt: neben der schwerlich pergamenischem Meißel verdankten Kopie der »Hera« steht die Kopie einer ruhigen attischen Gewandfigur von ganz ähnlichem Charakter, die in der Nachbildung bis in jede Einzelheit der Flächenbehandlung und Faltenbildung in die Kunstart der Gigantomachie übersetzt ist. Die leicht archaisierende kleine Figur einer Tänzerin (s. oben S. 56), die, in der Ausführung deutlich pergamenisch, doch viel von der zierlichen Feinheit altertümlicher Kunst wiedergibt, steht ganz vereinzelt gegenüber der einheitlichen Masse der um die Gigantomachie zusammengeschlossenen Bildwerke.

Künstler, die, mit hochstehenden persönlichen Leistungen selbständige Ziele verfolgend, aus diesem Schulbetrieb sich herausheben, können wir nur noch zwei in je einem Werke nachweisen, leider freilich ohne ihre Namen zu kennen. Dem einen verdanken wir den glänzenden, leidenschaftlich bewegten Jünglingskopf, in dessen Haar in zahlreichen Bohrlöchern einst ein reicher, gewiß vergoldet zu denkender Blätterkranz aus Metall befestigt war (vgl. oben S. 217). In der Art des Kranzes mag eine Hindeutung auf das Wesen des Dargestellten enthalten gewesen sein; aus den Zügen des Gesichtes allein die Deutung ablesen zu wollen, führt zu keinem sicheren Ergebnis. Man glaubt eine Weiterführung skopasischer Art aus diesem mächtig vordrängenden Antlitz zu spüren, in dem die Augen mit ihrer Umgebung eine so beherrschende Stellung einnehmen — skopasische Art wurde auch oben als Einschlag in der Kunst der Gigantomachie hervorgehoben, und gerade der Gegensatz in der Wirkung zwischen diesem Kopfe und den Köpfen der Gigantomachie beim Ausgehen von derselben Grundlage kann den Unterschied verdeutlichen zwischen dem sorgfältigen Einzelwerk eines bedeutenden Künstlers und der nicht minder genialen, aber ganz andersartigen Leistung der für den großen Zusammenhang arbeitenden Künstler

der Gigantomachie, die dann auch Einzelaufgaben behandelten, als ob sie Stücke jenes dekorativen Ganzen wären.

Wertvoller noch als dieser Jünglingskopf und durch einen weiten Abstand der hier und dort erstrebten Ziele von ihm getrennt ist der berühmte pergamenische Frauenkopf, von dem man oft gesagt hat, daß er mit dem Kopf der Aphrodite von Melos (Fr.-W. 1468) nahe verwandt sei. Mit Recht, so weit es sich um die allgemeine Anlage der Gesichtszüge handelt. Der genauere Vergleich fällt nicht zu-

Frauenkopf von Pergamon. Berlin, Pergamon-Museum.

gunsten der berühmten Statue im Louvre aus. Der Kopf der Aphrodite von Melos wirkt prachtvoll als Teil der hohen imponierenden Gestalt in ihrer gesunden und derben Kraft. In der Einzeldurchführung erscheint er dekorativ gegenüber dem Reichtum und der Zartheit der Formen, die der pergamenische Kopf in sich schließt. Neben den Kopf des praxitelischen Hermes gehalten ist der pergamenische Kopf die Frucht einer vorwärts entwickelten künstlerischen Auffassung. Die Einzelformen sind nicht weniger reich, aber nicht scharf nebeneinander gesetzt, sondern sie fließen ineinander, als

unlösliche Teile eines Ganzen; sie stehen wie malerische Werte neben- und gegeneinander. »An dem pergamenischen Kopf erscheint das Auge wie hingehaucht, die Lider wie in eins verschwimmend mit dem Augapfel, das Ganze mit wenigen weichen Meißelstrichen angedeutet, wie unbekümmert um den natürlichen Bau: aber es blickt, es bewegt sich, und der feuchte Glanz eines milden Frauenauges scheint von dem Marmor auszustrahlen.« Der Mund atmet. Die malerisch weiche Empfindung ist in jedem Drucke der zarten Modellierung zu spüren. Das Haar besteht nicht aus harten Einzelstrichen, sondern aus wirkungsvoll geordneten Gesamtwellen. Überall offenbart sich eine höchst persönliche Leistung. Der Künstler hat in kühnem sicheren Vorstoß ein Ziel erreicht, dem trotz ähnlichen Strebens in der Folgezeit die antike Kunst in keinem erhaltenen Werke nahe gekommen ist: den nächsten Vergleich bieten die Werke großer französischer Bildhauer unserer Tage wie Rodin und Lenoir. Ähnlichen Charakter glaubt man in dem prachtvollen Torso einer ausschreitenden Nike aus Pergamon trotz aller traurigen Zerstörung noch zu erkennen, und es erscheint nicht ausgeschlossen, daß Kopf und Torso einst Teile desselben Ganzen gewesen wären, in dem ein der Nike von Samothrake ähnliches Motiv in neuem Geiste Gestaltung gefunden hätte.

XXII.

Magnesia am Mäander.

Der große Tempel der Artemis Leukophryene in Magnesia am Mäander ist durch die französischen Ausgrabungen vom Jahre 1842 und genauer durch die von den Königlichen Museen 1887 bis 1891 unternommenen bekannt geworden. Diese brachten zugleich die Reste der Kolossalfiguren eines großen, nahe beim Tempel gelegenen Altars und außer ganzen Inschriftenwänden eine große Menge von Einzelfunden ans Licht. Im Jahre 221 v. Chr. veranlaßte eine Epiphanie der Göttin den Neubau auf der Stelle eines älteren Tempels, von dem sich bei den letzten Ausgrabungen noch Reste in dem Unterbau des späteren feststellen ließen. In vierzehn Jahren, wie es scheint, wurde der Bau zu Ende geführt und dann mit großem Pomp geweiht. Der Architekt war Hermogenes, der auch den Tempel des Dionysos in Teos baute und als Lehrer und Verteidiger der ionischen Bauart schriftstellerisch auftrat. Seine Lehre hat bis in späte Zeiten nachgewirkt. Denn auf ihr fußen Vitruvs Vorschriften über den ionischen Baustil, denen die großen Baumeister der italienischen Renaissance sich anzuschließen strebten. So ist der Tempel von Magnesia ihr mittelbares Vorbild, wie für die spätere Renaissance am Ende des XVIII. und am Beginn des XIX. Jahrhunderts die englischen Aufnahmen des Tempels von Priene (s. S. 255) maßgebend waren. Die Neuerungen des Hermogenes in der Disposition des Planes wie im Aufbau gingen auf eine ins äußerste gesteigerte Wirkung im Verhältnis zu den aufgewendeten Massen aus. Sie beruhten hauptsächlich auf der sehr starken Verbreiterung des Säulenumgangs, der durch eine einzige Säulenreihe hergestellt war, und auf der reichen Gliederung des über dem Architrav mit Fries versehenen Oberbaues, von dem der Ausschnitt im Pergamon-Museum eine Vorstellung gibt. Der Fries ist auf allen vier Seiten skulpiert, ringsum mit der altüblichen Darstellung von Amazonenkämpfen.

Wie die ganze Architektur in meisterhafter Weise auf Wirkung und Schein berechnet ist, so ist die Arbeit der Friesskulpturen nur aus derselben perspektivischen Absicht verständlich. Die Friesreliefs am Tempel von Phigalia (s. S. 110ff.) wie die am Maussolleum (s. S. 206ff) sind bevorzugte, nach verhältnismäßiger Größe, nach der Stelle, an der sie sich befinden, und nach dem Inhalt wichtige und bedeutsame Teile des gesamten Aufbaues. Bei dem Tempel von Magnesia schrumpft der figürliche Fries unter dem mächtigen Zahnschnitt in der gewaltigen Höhe der ursprünglichen Aufstellung zu einem fast unbedeutenden Schmuckband zusammen, an dem nur an Stelle eines in der langen Ausdehnung ermüdenden Einerlei von regelmäßig wiederholten Zierformen die abwechselungsreicheren figürlichen Darstellungen getreten sind, aber nur in dem Sinne eines leicht geformten Ornamentes. So können die Friesreliefs von Magnesia keinen Vergleich mit der kraftvollen Schönheit der festgeschlossenen Gruppen von Phigalia oder dem großartigen Pathos der Reliefs vom Maussolleum ertragen, weder in der Komposition noch in der Durchführung, und Hermogenes hat weder sich noch seinen Bildhauern ein gleich hohes Ziel gesteckt. Vielmehr sind in dem langen, in seiner Gesamtausdehnung etwa 170 m umfassenden, schmalen Fries überkommene Motive mehr äußerlich ohne viel Wahl und ohne viel Neues zuzufügen benutzt. Die Einzelgruppen der zu Pferd gegen einen Gegner kämpfenden Amazonen überwiegen; auffällig oft sind dieselben Motive ganz gleichartig oder nur wenig variiert reihenweise nebeneinander gestellt. Nur selten ist zu größeren verschlungenen Gruppen vorgeschritten, und man hat den Eindruck, als ob die Vorlage ohne viel Rücksicht auf die einzelnen Seiten nur mit der Absicht die langen Streifen zu füllen, mit einer gewissen Gleichgültigkeit gegen die Komposition als solche entworfen sei. Ebensowenig Wert ist auf eine plastisch selbständige Durchbildung der Form gelegt. Nur die Rücksicht auf die perspektivische Wirkung entschied, mochte sie auch mit derben und rohen Mitteln erreicht werden. So erklären sich die plumpen Proportionen und verkürzten Körper der Amazonen, die massigen Pferdeleiber und alle wirklichen oder scheinbaren Fehler, Mängel oder Sonderbarkeiten in der Bildung von Mensch und Tier. Bei verhältnismäßig starker Reliefhöhe ist die Ausarbeitung überall im Einfachen und Rohen geblieben; am sorgfältigsten ist sie auf der Eingangsseite im Westen, von der einige Platten, sowie eine von der Nordseite im Pergamon-Museum aufgestellt sind. Nach der Anlage des ganzen Frieses hat man fast den Eindruck, als ob die plastischen Formen nicht für sich allein stehen, sondern

die Unterlage für eine farbige Ausführung geben sollten, wie die Ornamentstreifen stets farbige Zutaten zeigen, so daß eine in doppeltem Sinne malerische Wirkung erstrebt wäre.

Amazonenkampf vom Fries des Artemistempels von Magnesia a. M.

Der große Altar im Westen des Tempels war architektonisch reich ausgestattet, aber die dürftigen Trümmer haben eine klare Vorstellung von seinem Aussehen bisher noch nicht wiedergewinnen lassen. Er war mit Reliefiguren geschmückt, die in ihrem ganz kolossalen Maßstab beträchtlich über die Höhe der Figuren des pergamenischen Gigantenfrieses hinausgehen. Leider wurden auch von diesen Reliefiguren nur Bruchstücke aufgefunden. Doch ließen sich wenigstens einige Platten zusammensetzen und im Pergamon-Museum zur Aufstellung bringen. Vorhanden sind Reste von sieben männlichen und sechs weiblichen, im ganzen also dreizehn Figuren, deren Benennungen zum Teil noch zu finden sind. Auf Zeus führen ein Adler und eine linke Hand mit Blitz, auf Herakles ein Stück Brust mit Löwenfell, und so darf man weiter Asklepios, Ares, Dionysos,

Poseidon erkennen oder vermuten, während für die Frauen aus den Resten selbst keine bestimmten Namen zu erschließen sind. Offenbar war eine Götterversammlung dargestellt, und

Götterfiguren vom Altar der Artemis in Magnesia a. M. Berlin, Pergamon-Museum.

zwar nicht in bewegter Handlung, sondern in feierlicher Ruhe der göttlichen Erscheinung. Am wenigsten unvollständig ist die Gestalt des Asklepios. Der Gott steht, den linken Fuß über den rechten gesetzt, den langlockigen, bärtigen Kopf

etwas geneigt, da. Der linke Arm war auf einen langen Stab gestützt, der rechte so in die Hüfte eingestemmt, daß die Handfläche nach außen gewendet erscheint. Das Gewand geht vom linken Arm her über den Rücken herab und bedeckt den Unterkörper. Die Füße sind beschuht. Neben Asklepios ist im Museum der vom Gewand verhüllte Unterkörper eines mit dem linken Fuß hoch auftretenden Mannes aufgestellt, wohl des Poseidon. Das Gewand ist aus schwerem Stoff mit tiefen Falten; an den nackten Füßen sind die Adern deutlich angegeben. Dionysos dürfen wir in der Gestalt eines Jünglings von weichen Formen erkennen. Er steht mit linkem Stand- und rechtem Spielbein. Das unter einem Bausch gegürtete, bis oberhalb der Kniee reichende Gewand ließ die rechte Brust frei. Die Unterschenkel waren bis zur Hälfte der Wade mit Riemenwerk umschnürt. Die vierte im Lichthof des Pergamon-Museums aufgestellte Figur ist die einer Frau. Sie stand mit eingeknicktem linken Bein, bekleidet mit einem ganz dünnen, eng am Leib anliegenden Untergewand und einem derberen, Schoß und Beine umhüllenden Mantel.

Die gewaltigen Reliefigurен des Altars müssen, sich in den Aufbau einfügend, von mächtigen architektonischen Gliedern eingerahmt gewesen sein. Doch sollten sie im Gegensatz zu den Tempelfriesen, die wie ein bescheidenes Schmuckband eine ungefähre Wirkung geben, aus verhältnismäßiger Nähe betrachtet den Beschauern leibhaftig und in imponierender Größe vor Augen stehen. Demgemäß ist die Arbeit ausgeführt. In starken, charakteristischen Zügen ist die Erscheinung der Götter festgehalten, derb und breit. Ohne viel Feinheit und Sorgfalt im einzelnen ist auch hier das Gewicht auf eine in gewissem Sinn malerische Behandlung gelegt, bei der die wirkungsvolle Verteilung der Massen und ein wenn auch nur trügerischer Schein der Belebung der Oberflächen das wesentliche Ziel sind. Und auch hier mag die einst vorhandene Färbung stark mitgesprochen haben.

Aus der Masse der übrigen Funde heben sich drei Gruppen von Rundfiguren heraus, die offenbar Dekorationsstücke sind, aber nicht etwa zur Füllung von Giebeln dienten, sondern vor Wänden oder zwischen Säulen oder frei auf großen gemeinsamen Basen oder sonst irgendwie, aber jedesmal ein Ganzes bildend, aufgestellt gewesen sein müssen. Von der umfangreichsten sind fünf Figuren in dreiviertel Lebensgröße vorhanden, vier weibliche und eine männliche. Diese stellte einen auf einem Fels sitzenden Jüngling dar, der die linke Hand auf einen Vogel auflegt. Von den Frauen sitzt eine ebenfalls auf einem Fels, zwei sind stehend, eine

indem sie den Kopf zurückwendet, nach links vom Beschauer laufend. Die laufende und eine der stehenden haben nackten Oberkörper, die beiden andern sind reich gewandet. Die zweite Gruppe besteht aus zwei liegenden, oberhalb nackten Mänaden und einem knienden Satyr. Der Maßstab ist ähnlich wie bei der ersten Gruppe. Die dritte Gruppe endlich, in etwas größerem Maßstab ausgeführt, bilden zwei sich entsprechende, oberhalb nackte, gelagerte Frauen, die eine von vorn, die andere von hinten gesehen.

Allen diesen Figuren gemeinsam ist die sehr flotte Arbeit, der die Formung des harten Steins keine Mühe macht. Freilich sind damit ihre Vorzüge erschöpft. Fast nirgends sind die Formen fest und plastisch, oft nur ganz ungefähr gegeben; das Nackte erscheint meist wie eine nur im Ganzen angelegte, wenig gegliederte Masse, das Gewand unordentlich und wirr, wie in äußerlichster, manierierter, übertreibender Nachahmung dessen, was dieser Bildhauer oder Steinmetz anderwärts gesehen, in eiligster und leichtfertiger Arbeit, bei der es auf eine dekorative Wirkung des Ganzen und auf einen gewissen sinnlichen Reiz und falschen Schein der Bewegung in der Oberfläche ankam.

Gewiß sind alle diese Figuren nicht erfreulich, aber sie sind kunstgeschichtlich sehr merkwürdig. Denn sie bezeichnen eine Phase der Entwicklung, die anderwärts, außerhalb Magnesias, bisher nicht gleich deutlich erkennbar, in ihrem Ziel gerade durch die geschickte leichtfertige Mache noch auffälliger wird. Wie viel später als der Tempelfries und die Altarskulpturen diese Statuengruppen etwa sind, läßt sich schwerlich sagen, sie bilden ihre Fortsetzung auf derselben Linie. Wenn Komposition und Arbeit der Friesskulpturen aus der besonderen Aufgabe der dekorativ-perspektivischen Fernwirkung zu begreifen sind und bei den Altarreliefs eine gewisse Größe und Wucht der plastischen Form gewahrt bleibt, so ist hier die Absicht der dekorativ-malerischen Wirkung in die aus der Nähe zu betrachtenden Figuren hineingetragen und fast bis zur Auflösung der plastischen Form fortgeführt, aber ohne künstlerische Kraft, ohne wirkliches Können, nur in äußerlicher Mache. Es ist eine Tendenz, die sich in Anfängen und Ansätzen und in wechselnden Formen in verschiedenen Epochen fühlbar macht, aber im Verlauf der antiken Kunst fast überall in den Schranken des plastischen Stils gebannt blieb. Was einst Skopas begonnen, hat der Künstler des berühmten pergamenischen Frauenkopfs (s. S. 333f.) zu selbständiger Höhe gesteigert und die Wirkung des bewegten Lebens mit der bleibenden Form vereinigt. Neben diesen in seiner Art der Vollendung einzig dastehenden Kopf gehalten, sehen

die magnesischen Skulpturen, die doch auch den Reiz der belebten Erscheinung geben wollen, aus wie schlechte Karikaturen. Sie sind nicht nur schlecht gemacht, zugleich weichlich und hart, sondern wo sie die plastische Form auflösen, geschieht dies nicht um der Wirkung des bewegten Lebens willen, sondern um einen einzigen bestimmten Moment der Erscheinung festzuhalten, wie in einem Gemälde. Die liegenden Frauen erinnern geradezu an die unangenehmsten pompejanischen Bilder. Diese besondere Art von magnesischen Skulpturen kann schwerlich ohne sehr viel höher stehende gleichzeitige Vorbilder gewesen sein, und man möchte vermuten, daß dabei die mißverstandene Nachahmung von Gemälden wesentlich mitgewirkt habe.

In der alle Grenzen des plastischen Stils durchbrechenden Erscheinung, die hier zutage tritt, hat diese Tendenz im großen Gang der griechischen Kunst nicht ein Ferment für die Fortentwicklung gegeben, sondern sie verläuft episodisch. Das lehren vor allem die pergamenischen Skulpturen. Die attalischen Gruppen gehören in dieselbe Epoche wie der Tempel und Altar von Magnesia, der große Gigantenfries fällt wenige Jahrzehnte später. Bei allem Neuen und Kühnen, das er bietet, steht er mitten inne im Strome der aus der älteren Kunst ererbten Anschauung. Beim Gigantenfries, beim Telephosfries und auch bei den Balustadenreliefs von der Säulenhalle des Athenaheiligtums ist das Malerische nur ein Element innerhalb des plastischen Vortrags. Sogar bei der Gruppe des Farnesischen Stiers, die sich eher vergleichen ließe, ordnet sich das Malerische der Auffassung dem architektonisch-plastischen Aufbau und der plastischen Form bescheidener unter.

Von den übrigen in Magnesia zu Tage gekommenen Skulpturen zeigen manche Anklänge an die plastisch-malerische Auffassung der Gruppen, aber nirgends ist sie gleich weit und wie absichtlich bis zur Formlosigkeit getrieben. Es sind besser oder schlechter gearbeitete Stücke der hellenistischen Kunst, wie sie aus anderen Fundorten bekannt ist.

Von der Kultstatue des Zeus Sosipolis im Tempel auf dem Markt sind nur Bruchstücke vorhanden; doch genügen sie, um die Gesamterscheinung zu erschließen. Danach war der Gott sitzend mit nacktem Oberkörper in dem Typus dargestellt, der von Lysipp oder von einem seiner Schüler erfunden, in hellenistischer Zeit so vielfach verwendet wurde. In Magnesia trug er, wie die Münzen lehren, eine Statuette der Artemis auf der rechten Hand. Soweit die Bruchstücke ein Urteil gestatten, war die Arbeit gut, in der Gewandbehandlung den Relieffiguren vom großen Altar einigermaßen verwandt, aber deutlicher als diese den

im II. Jahrhundert v. Chr. von Damophon gearbeiteten Kolossalstatuen von Lykosura (Gipsabgüsse Inv. Nr. 2233 bis 2236) ähnlich. Gute, für die hellenistische Kunst charakteristische Arbeiten sind besonders ein männlicher Torso, der an die älteren pergamenischen Statuen erinnert, und ein Satyrkopf von der späteren bäuerisch-derben Art.

Mit dem ersten vorchristlichen Jahrhundert vollzieht sich ein deutlicher Wandel. Die Ehrenstatuen häufen sich und gehen fort bis ins II. Jahrhundert n. Chr. Sie sehen aus wie die Ehrenstatuen damals überall aussahen, z. B. die in Olympia in der Exedra des Herodes Atticus (s. S. 295), und soweit sie überhaupt noch charakteristische Merkmale aufweisen, ist es der allgemeine Charakter der kleinasiatischen Kunst in den Zeiten der römischen Herrschaft. Mehr unter den älteren als den späteren Ehrenstatuen von Frauen finden sich, wie anderwärts, alte Motive, z. B. die Anordnung des Gewandes in der Art der sog. Pudicitia, verwendet, zum Teil auch ins Übertriebene und Affektierte verändert, wie überhaupt noch spät auch für Götterstatuen an alte Vorbilder angeknüpft wird. Besonders beliebt war ein bestimmter Typus der Athena, der mehrfach in Magnesia und entsprechend in der bei Smyrna gefundenen Statuette Nr. 75 vorliegt. Von historischem Interesse ist das Porträt der Königin Glaphyra, der Mutter des Königs Archelaos Philopatris von Kappadokien (36 v. Chr. — 17 n. Chr.) im Pergamon-Museum. Doch sind die Züge nicht sehr individuell, die Arbeit ist nicht ohne Sorgfalt, aber hart und reizlos.

Priene, Pergamon, Magnesia haben jedes für sich im wesentlichen einheitliche und abgeschlossene Gruppen von Fundstücken ergeben und dadurch bestimmte Bilder der in hellenistischen Zeiten dort geübten Kunstarten nahe gebracht. Für Alexandria in Ägypten, für Antiochia am Orontes, die kunstgeschichtlich weit wichtiger waren als Priene und Magnesia, für die vielen anderen blühenden Städte des Hellenismus fehlen uns gleich reichhaltige Reihen. Leider auch für Rhodos, das schon in die ersten, in die Fabelzeit hineinreichenden Anfänge der griechischen Kunstgeschichte verflochten wird, dann nicht ohne einheimische und fremde Kunst blieb, aber Jahrhunderte hindurch keine führende Rolle spielte. Gegen Ende des IV. Jahrhunderts beginnt der in Rhodos heimische Kunstbetrieb wieder mehr hervorzutreten. Des Lysipp Schüler Chares, der Verfertiger des berühmten Kolosses von Rhodos, war aus Lindos. Die Malerwerkstatt des Protogenes stand in Rhodos. Der Rhodier

Philiskos hat im dritten Jahrhundert v. Chr. eine Gruppe der Musen gearbeitet, die hoch berühmt gewesen sein muß und von deren Figuren noch manche in Nachbildungen vorhanden sind (s. oben S. 296). Am längsten hat sich Rhodos noch bis in die Zeiten der römischen Vorherrschaft hinein auch in der Kunst seine Selbständigkeit gewahrt. Die rhodischen Inschriften lehren uns einheimische und angesehene Bildhauer bis in die zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts v. Chr. kennen. Die große Gruppe der Dirke von Apollonios und Tauriskos aus Tralles (Fr.-W. 1402) stand in Rhodos, ehe sie Asinius Pollio nach Rom brachte. Das berühmteste Werk der rhodischen Kunst ist die Gruppe des Laokoon (Fr.-W. 1422), die, durch Lessing in den Mittelpunkt der theoretischen Erörterungen gerückt, noch für Goethe das eigentliche Meisterwerk der griechischen Kunst war und wie ihr Symbol galt. Eine aus dem Altertum erhaltene Nachricht gibt keine Zeit der Entstehung an, sondern nennt nur als ihre Künstler die Rhodier Agesandros, Polydoros und Athanodoros, von denen sicher Athanodoros, aller Wahrscheinlickeit nach auch Polydoros Sohn des Agesandros war. Lange hat man sich über die Zeit gestritten, weil man die Entwicklungsreihe noch nicht übersehen konnte, in die sie einzusetzen ist. Der pergamener Gigantenfries hat gelehrt, daß der Laokoon später ist als der Fries. Denn die Gruppe zeigt unverkennbare Verwandtschaft mit einzelnen Gestalten und, abgeschwächt, mit der Kunstart des Gigantenfrieses. Sie gehört einer späteren Phase des kunstgeschichtlichen Verlaufs an und führt in ihrer reliefmäßig gezeichneten, überdachten Komposition schon in die akademische Weise, wie sie z. B. die Gruppe des Künstlers Menelaos zeigt (s. S. 350), hinüber. Sie muß im letzten Jahrhundert v. Chr. entstanden sein, eher in der ersten Hälfte als später.

XXIII.

Römische Kunst.

In Olympia wie in Delphi, in Pergamon wie in Magnesia, überall in Griechenland, in Kleinasien, in Ägypten, in allen hellenisierten Ländern und Städten, die das römische Reich unterwarf, überall hat sich in der bildenden Kunst der Übergang in römische Sitte und Tracht, in römische Art und römischen Sinn geltend gemacht, mitunter wohl mit einem landschaftlichen Nebencharakter, wie z. B. das Kleinasiatisch-Römische oder auch das Ägyptisch-Römische einen solchen zeigt Das Römertum gibt die entscheidende Prägung, deren Energie man zuerst an den gewaltigen Leistungen der Architektur verstanden hat, deren Bedeutung für die bildende Kunst im engeren Sinn nicht geringer, aber schwerer zu fassen ist.

Wenn wir die griechische Kunstgeschichte in Goethes Sinn als einen einzigen großen langlebigen Organismus auffassen, so hat sich dieses Leben über das anfängliche Gebiet des eigentlichen Griechenland, der griechischen Inseln, der Küste von Kleinasien hinaus weit ausgebreitet. Seit Alexander dem Großen sind Asien und Ägypten und nach und nach alle Länder des Mittelmeers dem Hellenismus gewonnen worden, in dessen Gesamtheit die griechische Kunst ein wesentlicher Teil ist. Zuletzt ist Rom in diesen Kreis eingetreten. Aber von Anfang an war das Verhältnis ein anderes als bei den übrigen nicht ursprünglich griechischen Staaten. Bei diesen vollzog sich ein einfacher Sieg des Hellenismus mit geringem Einschlag der ungriechischen und landschaftlichen Elemente. Die nach Rom verpflanzte griechische Kunst ist nicht nur eine geschichtliche, zeitliche Vorwärtsbewegung an sich, sondern sie erhält neuen Inhalt, neues Blut und wird dadurch zu ganz neuer Gestaltung und neuer Form getrieben. Die Kunst in Rom und in ganz Italien stand von Anfang an der griechischen weniger fremd gegenüber als z. B. die ägyptische. Latium hatte mehrmals unmittelbar die Einwirkung von Griechenland erfahren; es

war sonst in Kunst und Kunsthandwerk abhängig von Etrurien und Unteritalien, von denen Etrurien immer wieder starke griechische Einwirkungen empfing, Unteritalien in den Küstenstädten ein Teil der griechischen Entwicklung selbst war. So konnte das römische Wesen die griechischen Kunstformen leichter verstehen und aufnehmen, diese sich alles Römische leichter assimilieren. Aber der spezifisch römische Charakter der weltherrschenden Stadt war nicht wegzubringen. Im Gegenteil, die Kunst mußte sich ihm fügen, ihn zum Ausdruck bringen. Freilich fand das nicht überall, nicht immer und nicht gleichmäßig statt. Bald überwiegt das weltbürgerlich Hellenische der allgemeinen Kunstbildung, wie sie den vornehmen Kreisen geläufig war, zumal in der Massenproduktion für den Luxus, in der Ausschmückung der Villen und Paläste, bald macht sich das spezifisch Römische geltend, aber, und gerade im Beginn seltener, mit schwererem Ringen, in bewußterer Absicht. Der innere Zwiespalt der römisch-griechischen weltbürgerlichen Kultur wird immer wieder fühlbar, auch nachdem der Ausgleich gefunden und endgültig erreicht scheint. Vergessen wurde er erst spät, als der alte Gegensatz von Ost und West in ganz neuen Formen hervorbrach. Bis dahin ist es der Gegensatz der Provinz gegen die Hauptstadt und das Widerstreben des hellenistischen Ostens gegen den Klassizismus der Hauptstadt und der ersten Kaiserzeit.

Für die Kunst in Rom ist es weit weniger bedeutungsvoll, als man es oft gemacht hat, daß die Mehrzahl der ausübenden Künstler nicht geborene Römer, sondern Griechen und griechisch gebildete Ausländer waren. Um so gewaltiger erweist sich das Römertum, wenn die blutfremden Künstler nicht nur in den ausgefahrenen griechischen Geleisen weiterfuhren und in griechischen, den Römern ursprünglich fremden Stoffen sich betätigten, sondern dem römischen Willen, der römischen Art, dem nationalrömischen Ruhm zu dienen hatten.

Die Verpflanzung der Literatur ist durch die Sprache so viel schwieriger als die der Kunstwerke; bei diesen ist eine äußerliche Aneignung ohne eigene Betätigung möglich. Freilich wurde die bildende Kunst als Teil der hellenischen Bildung empfunden, der Sammeleifer war groß, die Kennerschaft hoch geschätzt, aber der politische, militärische und literarische Hochmut sah mit Verachtung auf die ausübenden Künstler herab. »Wer wird nicht ein Werk des Phidias oder Polyklet bewundern, aber wer möchte Phidias oder Polyklet sein?« Dieser Satz spricht die Ansicht der römischen Gesellschaft aus. Vornehmer Dilettantismus ist in Rom selten und im ganzen spät.

Wie an sich zu vermuten und selbstverständlich ist unter den durch die Sache gegebenen notwendigen und natürlichen Einschränkungen, erscheint die Verpflanzung der griechischen Kunst nach Rom oft wie ein Spiegelbild der Verpflanzung und Verwendung der griechischen Literatur. Auch die Epochen sind im ganzen die gleichen, wenigstens in den stärksten Stößen und Wandlungen. Griechische Originalwerke werden herübergebracht gerade von den Vertretern und Freunden des Hellenismus selbst, griechische Künstler werden verwendet wie griechische Literaten; den Übersetzungen und Nachbildungen in der Literatur entspricht die massenhafte Herstellung von mehr oder minder treuen und willkürlichen Kopien und Nachbildungen, der literarischen Kontamination die künstlerische, der literarischen selbständigen Produktion nach griechischem Vorbild oder Muster die gleichen künstlerischen Versuche. Dem Streit um den Vorzug des Attizismus, der kleinasiatischen, der rhodischen Rhetorik, dem Wechsel der älteren und jüngeren Vorbilder in der Literatur läuft parallel die wechselnde Vorliebe für die plastischen Werke des V. und IV. Jahrhunderts und wieder für die spätere und endlich die archaische Kunst.

Schon die hellenistische Kunst verfügt über einen unerschöpflichen Reichtum von überkommenen und neu ausgebildeten Formen für jede Aufgabe. Diese reiche Überlieferung ist eine Bequemlichkeit, aber sie birgt bei der massenhaft geforderten und handwerksmäßig gelieferten Produktion die Gefahr der Verödung in sich. Derselbe Reichtum an überkommenen Formen steht der Kunst in Rom zu Gebot. Er wird in neuem Sinn verwendet, fortgebildet und neu belebt, sobald wirklich neue große Aufgaben, die Anforderungen einer wirklichen politischen Macht, der überlegene Wille eines die Kunst im großen Sinn, bewußt und planvoll anwendenden Herrschers sich geltend machen.

Die massenhaft hergestellten Kopien und Nachbildungen der griechischen Statuen und aller Kunstwerke von spezifisch griechischem Inhalt und Charakter und alle wirkliche oder scheinbare Neuschöpfung auf dem gleichen Wege blieben Sache der griechisch gebildeten Vornehmen und Reichen und erstreckten sich nur so weit auf die breiten Schichten der Bevölkerung, als die Mode unmittelbar und mittelbar ihre Macht übte, was freilich sehr weit zu gehen pflegt. National-römisch sind die monumentalen Skulpturen an den öffentlichen Denkmälern, die die Siege und den Ruhm Roms und seiner Kaiser verkünden. Aber es sind nicht eine griechische und eine römische Kunst, die nebenein-

ander herlaufen, sondern es ist ein und dieselbe römisch gewordene Kunst, die die verschiedenen Aufgaben bewältigt, viele Stufen des Könnens und Nichtkönnens umfaßt, vielerlei Traditionen und Richtungen einschließt, wie dies in der Welthauptstadt natürlich ist, und trotz allem als Ganzes die gleichen Schicksale und Entwickelungen durchlebt — am auffälligsten wohl in der Porträtkunst.

In der Bildniskunst begegnete sich die Ausbildung des hellenistischen Porträts mit der römischen Tradition und der Vorliebe für die ohne weiteres verständliche, möglichst weit getriebene naive Bildnisähnlichkeit. Nur muß man sich hüten, der Tradition der spätetruskischen Porträtgesichter und Porträtfratzen in ihrer äußerlichen knochenlosen Naivität einen entscheidenden Anteil an der Gestaltung des römischen Porträts zuzuschreiben. Gerade im Porträt liegen die künstlerisch stärksten, von allem Früheren verschiedenen Leistungen der römischen im eigentlichsten Sinn bildenden Kunst, die den Geist der neuen Weltepoche wohl am deutlichsten aussprechen und auf eine ferne Zukunft hindeuten.

Für die Kaiserzeit geben die öffentlichen Denkmäler und die Kaiserporträts eine feste Reihe, deren Zeit- und Kunstcharakter sich beurteilen und an die sich anderes anschließen läßt.

Noch in die Zeit der Republik fällt die Tätigkeit des Pasiteles, eines vielgereisten, vielseitigen und vielbeschäftigten, auch literarisch tätigen Bildhauers. Kein Werk hat sich von ihm nachweisen lassen, und der Versuch, das Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit zu zeichnen als das eines Künstlers, der zu gleicher Zeit alte Muster studieren und verwerten und damit sorgfältigstes eigenes Naturstudium und eine Selbständigkeit des Künstlertums verbinden will, dies nachzuweisen mag verfehlt sein. Daß derartige Bestrebungen, die bereits nach aller Analogie zu vermuten sind, tatsächlich vorhanden waren, steht fest. Zum Beweis genügt die Statue des sogenannten Germanicus im Louvre (Fr.-W. 1630), die doch unmöglich ein vereinzelter Versuch gewesen sein kann. Sie ist ein kunstgeschichtliches und kulturgeschichtliches Dokument hohen Ranges. Der Bildhauer Kleomenes hatte einen vornehmen Römer zu porträtieren, in ganzer Gestalt. Er tat es, sei es nach dessen Angabe, jedenfalls mit dessen Zustimmung, indem er ihn nach griechischer Weise nackt, nur mit einem seitlich herabfallenden Gewandstücke darstellte und dabei eine ausgezeichnete, uns durch Kopie bekannte Hermesstatue des V. Jahrhunderts zugrunde legte. Die ganze Haltung und Bewegung, alle wesentlichen Motive hat er beibehalten, und

Sogenannter Germanicus des Kleomenes. Paris, Louvre.

Hermes. Rom, Museo delle Terme.

man kann jede Veränderung in jedem Faltenzug und jeder Einzelheit genau verfolgen. In die durch die alte Hermesstatue gegebene Haltung hat er das lebende Modell gestellt und die Natur selbständig, in dem durch die Kenntnis der späteren griechischen Kunst geschulten Sinn und mit einer gewissen Großheit nachgebildet und auf diesen Körper den mit ihm durchaus einheitlich erscheinenden schönen Porträtkopf aufgesetzt. Bildhauer wie Kleomenes und Pasiteles werden die verschiedensten Aufgaben übernommen und große Werkstätten gehalten haben, in denen jede Art von Kunstleistung, gute und geringe Kopien und Dekorationsstücke, zusammengestellte Gruppen wie selbständige Werke, Porträts, anspruchsvolle Grabdenkmäler, alles, was man bedurfte, feil war. Von dem Bildhauer Stephanos, der sich als Schüler des Pasiteles bezeichnet, ist die gut gearbeitete Statue eines Jünglings vorhanden (F.-W. 225), offenbar nach einem noch altertümlich strengen Vorbild, und es ist zweifelhaft, ob und wie viel Selbständiges darin steckt. Von des Stephanos Schüler Menelaos, als Freigelassener des M. Cossutius mit vollem Namen M. Cossutius Menelaus, ist die früher oft auf Elektra und Orest gedeutete, sorgfältig studierte Gruppe (Fr.-W. 1560), die nicht auf altertümliche, sondern auf spätere Muster oder Vorbilder zurückgeht. Aber sie ist nicht aus diesen allein ohne eigenes Erfinden entstanden. Die Komposition ist nicht sehr plastisch, sondern reliefmäßig und wie in Zeichnung entworfen, und ein Relief wie die attischen Grabreliefs mag eine erste Anregung gegeben haben. Die Bewegung ist nicht klar ausgesprochen, die Zusammenstellung fühlbar nicht ohne Mühe gefunden, bei dem Knaben die Anordnung des Gewandes dem römischen Geschmack entsprechend, das Ganze liebenswürdig, nicht ohne Anmut, aber ohne die sieghafte Klarheit und den freien großen Zug, die selbständigen Schöpfungen höheren Ranges nicht fehlen.

Desselben M. Cossutius Freigelassener war der Bildhauer M. Cossutius Cerdo, von dem zwei gut gearbeitete jugendliche Panstatuen als Gegenstücke, auch deutlich in Anlehnung an ein älteres Vorbild, bei Cività Lavigna gefunden wurden. Endlich mag hier als dem Gegenstand nach römisch der bronzene Opferdiener (Fr.-W. 1561) genannt werden.

Offenbar ging die Absicht des augusteischen Hofes mit vollem Bewußtsein darauf aus, an Stelle der bisherigen italisch-römischen und der bisherigen griechischen Kunst, mit Kenntnis und Verwendung der griechischen eine neue kaiserliche, in Rom blühende und wirkende Kunst zu setzen, genau entsprechend dem, was in der Literatur versucht und

Schweinsopfer von der Ara Pacis.

geleistet wurde. Die Einsicht in diese neue Kunst ist leichter, seitdem wir die Ara Pacis kennen. Sie und die Augustusstatue von Primaporta können uns wie Symbole der Epoche gelten. Der reiche Skulpturenschmuck der Ara Pacis umfaßt eine lange Reihe von Reliefplatten. Die Behandlung ist ganz und gar griechisch, die Natur ist mit

einem Auge gesehen, das sich an der griechischen Kunst gebildet hat, die griechische Vortragsweise in überaus feiner und vornehmer Formenauffassung auf den römischen Gegenstand anwendet. Ein Meisterstück z. B. ist die Platte mit dem Schweinsopfer (Gipsabguß Inv. Nr. 2393) — die zugleich beweist, daß ein großer Teil der fälschlich sogenannten alexandrinischen »Reliefbilder« augusteisch ist —, meisterhaft auch die übrigen Szenen mit den vielen nahe aneinander und voreinander geschobenen Porträtfiguren, nur daß die vornehme Kühle, die über dem Ganzen lagert, bei dem langsam schreitenden feierlichen Festzug mit der dokumentarisch treuen Wiedergabe der vorgeschriebenen Tracht und der vorgeschriebenen Attribute auf uns erkältender wirkt, als bei den freier bewegten Darstellungen.

Rankenornament von der Ara Pacis.

Charakteristisch für diese neue römische Kunst sind die prachtvollen Ornamente. Die skulpierten Rankenornamente sind in der griechischen Kunst wie mit einem besonderen Gefühl für zierliche, fortgehende Linienführung geschlungen und gewunden: schlank und fast knapp in den Formen wachsen die Ranken, aufwärts strebend und sich anmutig umbiegend und die Bewegung wieder aufnehmend, in die Höhe oder in Streifen zur Seite. Nicht die geometrische Form des vollen Kreises beherrscht ihre Erscheinung, sondern engere, schmälere Formen. Die Ranken und Zweige,

die Blumen und Blätter sind Variationen und Fortbildungen der ererbten, bereits viel früher stilisierten Pflanzenformen, die selten durch neu übernommene ersetzt werden. Im römischen Ornament ist ein Zug zum Vollen, Runden, Reichen, der im Romanischen und Venezianischen wieder auflebt. Voller und üppiger als der griechische wächst und entfaltet sich der römische Akanthus. Die geometrische Form des Kreises macht sich geltend, große und volle kreisrunde Ranken und Blumen sind durch sich windende Zweige wie zu einem Netz verbunden, das die ganzen Felder überspinnt. Noch bewundernswerter sind vielleicht die Girlanden, die auf freien Flächen stehen. Mächtig und voll in der Mitte, fest geschlossen in dem Reichtum der dicht sich drängenden Früchte und Blätter, schwellen sie nach außen ab, zierlich auslaufend in die zartesten Zweige und Blättchen, die sich nur leise vom Grund abheben und so der körperlichen Masse des Ganzen wie in einem leichten sprühenden Spiel von Linien und Punkten zur Seite stehen.

Nicht nur die überkommenen stilisierten Pflanzenformen werden verwendet und fortgebildet, vielmehr in reichstem Maße die Naturformen unmittelbar übernommen und mit fein gebildetem, empfindlichem Stilgefühl so weit vereinfacht und verändert, als es ihre Verwendung im Ornament erfordert. Die Marmorarbeit und Durchführung sind sehr meisterhaft und aller Kunstmittel wohl bewußt. Bei richtiger Beleuchtung sieht man, wie sehr auf die Belebung durch die Schatten, die sich an den Konturen der Girlanden und bei dem zusammenhängenden Rankenornament an den Konturen der Stengel und Ranken, der Blumen und Blätter ergeben müssen, gerechnet ist. Nirgends aber ist die Wirkung durch ein rohes oder auch nur derbes Mittel erreicht, eher liegt über dem Ganzen eine vornehme Zurückhaltung. Die Modellierung ist leicht und flüssig, oft fast zart. Nichts erinnert an die metallische Härte, vielmehr meint man noch im Marmor die leichte Tonmodellierung zu spüren.

Die Ara Pacis ist im Jahre 13 v. Chr. beschlossen, vier Jahre darauf geweiht worden. Die in der Villa der Livia bei Primaporta gefundene Statue des Augustus (Fr.-W. 1640) ist älter. Sie kann nicht vor 20 v. Chr. entstanden sein, als der Kaiser 43 Jahre alt war; sie wird einige Jahre später, vielleicht im Jahre 17 v. Chr., vollendet sein, in demselben Jahre, als die Säkularspiele stattfanden und Horaz dafür das carmen saeculare dichtete, in dem nicht mehr Dispater und Proserpina, sondern Apoll und Diana angerufen werden.

Auf der Höhe des Lebens und der Macht steht der Kaiser vor uns, in ruhiger, selbstbewußter, jede äußere Rücksicht beachtender Haltung, in redender Gebärde, so wie er seine Truppen anzusprechen gewohnt war, mit dem ernsten, klugen, kalten Gesicht, das jeden innersten Gedanken und jede Empfindung zu verschließen gelernt hat, mit scharfem Blick, mit bestimmt gezeichneten, fest geschlossenen Lippen. Die äußere Erscheinung ist zugleich römisch und griechisch-heroisch, bei römischer Wappnung die Füße nackt. Zur Seite weist der kleine Eros auf dem Delphin deutlich auf die göttliche Abstammung der Julier. Der Schmuck des Panzers erinnert an Ruhm und Segen der augusteischen Herrschaft, die unter Götterschutz erlangt sind. Vorn in der Mitte die freiwillige Wiedergabe der an die Parther verlorenen Feldzeichen, davon seitlich, rechts und links, bezwungene Provinzen. Oben der Sonnengott in der Form des griechischen Helios, ihm voraus die Taugöttin Herse, über beiden breitet der Himmelsgott sein Gewand, das Himmelszelt, aus. Am tiefsten unten lagert die Erdgöttin mit dem Füllhorn. Über ihr sind die Schutzgötter des Horazischen Chorgesanges, Apoll auf dem Greif, Artemis auf dem Reh. Die ganze Darstellung bewegt sich in der von der griechischen Kunst geprägten Formensprache. Sie ist nach Sinn und Inhalt wie die plastische Verkörperung einer Horazischen Ode, das Gegenbild zu seinem Festgesang.

Die Komposition der Statue ist als Ganzes und in jeder Einzelheit sehr sorgfältig überdacht, die Durchführung, wie sich dies bei einer solchen Aufgabe nicht anders erwarten läßt, vorzüglich, das Beiwerk des Delphin mit dem Eros mit Absicht nebensächlich behandelt. Der sorgsame Fleiß der Ausführung zeigt sich ebenso in der reichlichen Verwendung der Farben, die bei der Auffindung im Jahre 1863 sehr frisch, seitdem mehr und mehr verblaßt sind. Am Panzer und seinen Reliefs war viel Farbe verwendet, Gelb, Rot, Braun, Rosa, Blau. An den nackten Körperteilen war keine Farbe, aller Wahrscheinlichkeit nach war ihre Oberfläche mit Wachs getränkt. Bräunlich sind die Haare, die Augensterne noch von einem rötlichen Kreis umzogen, ohne Zweifel ursprünglich selbst farbig und ebenso die Lippen, so daß die Ausdehung der farbigen Zutaten im ganzen der altgriechischen Übung entspricht. Dadurch ist die Statue, abgesehen von ihren anderen Vorzügen, ein lehrreiches Beispiel, wie weit die Verwendung der Farbe bei Rundskulptur noch in der augusteischen Zeit ging oder gehen konnte. Von allen Porträts des Augustus ist dieses in der Villa der Livia gefundene das authentischste und beste.

Augustus von Primaporta.

Einen sehr intimen Charakter wird das Bildnis eines Fürsten selten an sich tragen können. Auch wo es nicht für die öffentliche Aufstellung bestimmt ist, wird unwillkürlich die feierlichere Erscheinung wie bei einem öffentlichen Denkmal erstrebt, die ohne bewußte Stilisierung, ohne eine schärfere und härtere Ausprägung der Formen nicht zu erreichen ist. Für den Bildhauer war wirkliche und auch im römischen Sinn überzeugende Porträtähnlichkeit die selbstverständliche Voraussetzung. Er wollte und sollte mehr geben; er konnte sich nicht mit einer völlig unbefangenen, anspruchslosen und schlichten Wiedergabe der Natur begnügen. Er wußte, wen er darzustellen hatte, und wie ihm ohne Zweifel die Haltung des Imperators vorgeschrieben war, so hat er alle Formen auf die eine Wirkung hin durchgearbeitet und ausgeprägt, die ihm vorschwebte, die eines historischen Charakterbildes des großen Herrschers. Gewiß waren Livia und Augustus von dieser Leistung ganz und gar befriedigt, und mit vollem Recht. Noch heute macht die Statue, in der der Herrscherwille verkörpert und in einem einzigen Moment zusammengedrängt scheint, auf jeden Beschauer einen imponierenden Eindruck. Man fühlt sich unwiderstehlich angezogen und wieder abgestoßen von den unheimlich kalten, harten Zügen. Zugleich mit der Monumentalität spürt man die berechnete theatralische Pose, die vornehm ablehnende Kühle, die in dem Ganzen liegt. Das ist das rechte Bildnis des römischen Imperators gegenüber dem Pathos und der Romantik der Alexanderporträts.

Was unter Augustus geschaffen wurde, ist die Voraussetzung und gibt die Grundlage für die folgende Entwicklung. Der augusteische Stil der monumentalen historischen Reliefs setzt sich unter seinen nächsten Nachfolgern ohne viel Störungen fort und wächst weiter bis in die Zeit der Flavier. Der Titusbogen ist eine Steigerung des früher Geleisteten. Die Hauptreliefs mit ihren sich voreinander schiebenden, bis zur Rundskulptur gehenden Flächen und Höhen, mit ihren aus den Rahmen schräg hervor vorwärtsstrebenden Bildgruppen sind weit freier und kühner als die augusteischen, und es sind stärkere und derbere Kunstmittel verwendet. Aber wie von der Architektur des Bogens, so kann man von den Reliefs sagen, daß sie noch einen Teil der augusteischen Klassizität in sich haben. Sie weisen auf diese zurück, wie sie vorwärts weisen auf die traianische Kunst, in der der gewaltige Stoff der traianischen Kriegstaten die klassizistischen Formen sprengt.

Auch die Porträtkunst geht unter den Nachfolgern des Augustus für lange Zeit den gleichen Weg weiter. Doch

ist hier keine Steigerung, eher ein Herabgehen zu bemerken. Die imponierende Pose, wie wir sie bei der Augustustatue sehen, wird entweder matter oder noch theatralischer, die edle Haltung, die wir bei der sitzenden Statue der sogenannten Agrippina (Fr.-W. 1647) bewundern, verliert sich. Mit der vornehmen Kühle verschwindet auch die vornehme Auffassung der Form. Doch können wir nur nach den vorhandenen Beispielen urteilen und urteilen vielleicht deshalb zum Teil ungerecht. Der loyale Bedarf erforderte eine Massenproduktion, nicht von guten, sondern von billigen Kaiserbildnissen. Als man den Titusbogen skulpierte, muß man weit bessere Porträts haben machen können als die Dutzendbildnisse des Vespasian und Titus, die uns erhalten sind.

Das auffälligste Denkmal der Kunst unter Traian ist die ihm zu Ehren errichtete, durch seine Bildnisstatue bekrönte, gewaltige Säule mit den sich hinaufwindenden Reliefs, auffällig auch durch die gewählte Form und Anordnung, für uns das früheste Beispiel eines derartigen Sieges- und Ehrenzeichens. Die mächtige würfelförmige Basis ist auf allen vier Seiten mit dekorativ zusammengestellten Waffenstücken geschmückt. An dem 27 m hohen Schaft der Säule geht ein einziger langer Reliefstreifen in vierundzwanzig Windungen übereinander spiralförmig in die Höhe. Er wirkt im Verhältnis zum Ganzen sehr schmal. Die Ränder treten kräftig hervor, die Reliefs selbst erscheinen, an Ort und Stelle gesehen, wenig erhaben, eher zart. Wie in den Kirchen bei hohen Festtagen die Säulen mit kostbaren Stoffen umhüllt werden, so ist hier um die riesige Säule ein langer steinerner Teppichstreif, in den eine unendliche Menge von Figuren eingewirkt ist, herumgelegt. Als noch die Färbung, selbst nur in Resten, sichtbar war, muß die Ähnlichkeit noch weit auffälliger gewesen sein. Die auf dem Reliefschmuckband aneinander gereihten Szenen geben die unmittelbare und ausführliche Darstellung aller Ereignisse des dakischen Kriegs, ein Geschichtsbuch in Stein, wobei das dokumentarische und sachliche Interesse schlechterdings und rücksichtslos entscheidet und die Bildhauerkunst der ihr gestellten Aufgabe in wunderbarer Weise gerecht geworden ist. Hier vielleicht zum ersten Male im Verlauf der ganzen antiken Kunstgeschichte paßt der so oft und meist sinnlos angewandte Ausdruck Realismus. Ein gesunder, weit getriebener Wirklichkeitssinn beherrscht die historisch treue Wiedergabe der Schlachten, Märsche, Belagerungen, Flußübergänge, Opferszenen, Ansprachen, Verhandlungen. Immer wieder erscheint die charakteristisch aufgefaßte Figur des sieg-

gekrönten kaiserlichen Feldherrn, überall ist eine möglichst porträthafte Charakteristik aller Handelnden, der Römer wie der Barbaren, erstrebt, und in diese Charakteristik ist auch die unbelebte Natur, die ganze Szenerie mit Bäumen, Brücken, Festungsmauern, Häusern und Hütten und all dergleichen aufgenommen. Freilich war hier weder überall die gleiche Ausführlichkeit noch die gleiche, sich mit der Wirklichkeit deckende Richtigkeit in der Reliefdarstellung möglich, aber die Verständlichkeit ist stets, wenn auch oft gewaltsam in für uns auffälliger Mißachtung einer einheitlich festgehaltenen Perspektive, erreicht. Seltene Male stehen zwischen diesen aneinander gereihten Szenen der Wirklichkeit, in die sie nicht hineinpassen, allegorische und göttliche Gestalten. In der Schlacht bei Tapä der als Himmelsgott mit bogenförmig flatterndem Gewand gefaßte Zeus, den Blitz gegen die Barbaren schleudernd, am Schluß einer Szenenreihe Nike, die Kunde des erlangten Sieges auf einen Schild aufschreibend, und es ist charakteristisch, daß diese Gestalt der Nike, aus dem Typenvorrat der älteren Kunst genommen, von besonders meisterhafter Arbeit ist. Sie erfüllt das alte Motiv mit neuem Leben, und ihr Gesicht wiederholt nicht die leere Formel des absterbenden griechischen Idealismus, sondern es ist individuell, als ob die Göttin unter den lebenden Menschen wie unter ihresgleichen wandelte.

Wie für uns die Reliefs der Traiansäule nicht nur eine kunstgeschichtliche, sondern eine geschichtliche Quelle sind, so hat man schon, als sie entstanden, den größten Wert auf sie gelegt. Drei die Säule umgebende Hallen hatten Galerien, von denen aus man sie bequemer betrachten sollte. Wirklich gut und in allen Enzelheiten genau hat man sie niemals sehen können. Auch wer scharfe Augen hatte und vieles erkannte, wird sich mit dem Bewußtsein haben begnügen müssen, daß auch alles andere wohl seine Richtigkeit haben werde. Die unmittelbare Wirkung dieser mit so viel Meisterschaft, so viel Liebe und Sorge in den Stein gehauenen Geschichtserzählung als Ganzes kam schließlich auf ein fein abgestimmtes, belebtes, teppichartiges Schmuckband hinaus, das die Säule festlich schmückt und ihre Aufwärtsbewegung begleitet und fühlbarer macht. Insofern könnte man versucht sein, an den Fries von Magnesia zu erinnern, bei dem die Figuren wesentlich nur ornamental wirken. Indes fällt der Vergleich durchaus zugunsten der Traiansäule aus. Bei dem Fries sind die Figuren absichtlich auf eine ungefähre Wirkung in der Ferne gearbeitet, mit Mißachtung der plastischen Form, leichtfertig und ungenau. Gerade das Gegenteil ist bei den

Schlacht bei Tapä von der Säule des Traian.

Reliefs der Traiansäule der Fall. Die Arbeit ist scharf und klar, damit sie auch aus der Ferne noch immer möglichst verstehbar bleibe, und dabei ist die ruhige Wirkung des Ganzen dennoch gewahrt geblieben.

Die Traiansäule war im Jahre 113 n. Chr. vollendet, im folgenden Jahre wurde der Triumphbogen in Benevent errichtet. Auch hier nimmt die historisch schildernde Skulptur weiten Raum und ganze Flächen für sich in Anspruch, doch wirkt die festere architektonische Gliederung und Umrahmung glücklich auf die Anordnung und die geschlossene Komposition der Reliefs ein. Von hohem Rang endlich sind viele unter den Skulpturen, die vom Forum des Traian oder dessen Nähe stammen, dieser noch im Altertum selbst als unvergleichlich angestaunten reichen Anlage, innerhalb deren sich die Traiansäule erhob. Es sind Reliefs und Statuen und deren Teile. Friesstücke, in denen Eroten aus Akanthusranken in die Höhe wachsen, und andere Ornamentstücke sind von sehr schöner Arbeit. Hier am meisten tritt der Zusammenhang noch mit der augusteischen Kunst hervor im echt römisch vollen Rankenornament mit seinen rosettenartigen Endblumen. Die Statuen und Statuenköpfe geben Barbaren, Daker und Germanen, wieder mit der sicheren Charakteristik, die wir an der Traiansäule bewundern. Diese Rundskulpturen bezeichnen den Gipfel dessen, was die römische Kunst in solchen Aufgaben geleistet hat. Nach allem dem ist nicht zu verwundern, daß die Bildnisähnlichkeit des Kaisers selbst, die in den Reliefs überall deutlich ausgeprägt und unverkennbar festgehalten ist, sich auch in den selbständigen Porträts einfach, schlicht und kraftvoll ausspricht.

Wir wissen, daß dem Architekten Apollodoros aus Damaskos, der im Jahre 105 die steinerne Brücke über die Donau fertiggestellt hatte, die ganze Anlage und Ausschmückung des Forum des Traian, der Basilica Ulpia samt der Errichtung der Traiansäule übertragen war. Es ist nicht überliefert, daß er auch Bildhauer war. Jedenfalls aber dürfen wir ihm als führendem Architekten einen wesentlichen Anteil an dem so bestimmt erkennbaren, dem römischen Sinn so wohl entsprechenden Charakter der traianischen Kunst zuschreiben. Sobald man unter den nächsten Nachfolgern des soldatischen Kaisers auf den Versuch zurückgriff, in ähnlicher Weise historische Ereignisse monumental zu verherrlichen, wiederholte man traianische Denkmäler, schloß sich ihnen an, ging von ihnen aus, oder auch plünderte sie. Die Marcussäule ist, künstlerisch genommen, nichts als eine schlechte Duplik der Traiansäule. Noch der Bogen des Septimius Severus, so verschieden er in der Behandlung

des Reliefs und in der Güte der Skulptur ist, ist doch in der Anordnung abhängig vom Traiansbogen in Benevent, und es ist wie ein Symbol, daß am Konstantinsbogen die besten Stücke von ursprünglich traianischen Denkmälern genommen sind. Freilich zeigen gerade diese, wenn nicht nur die großen Reliefs mit den Schlachtszenen, sondern auch alle Medaillons wirklich traianisch sind, sehr eindringlich, daß, wie immer und überall so auch unter Traian und auch in der Hauptstadt selbst, gute und geringere Arbeiten nebeneinander hergingen.

Für uns haben trotz solcher Unterschiede die traianischen Denkmäler einen stark ausgeprägten einheitlichen Charakter, der der Persönlichkeit des soldatischen Kaisers wohl zu entsprechen scheint. Das Bild der Kunst unter seinem vielseitig talentvollen und selbstgefälligen, selbst dilettierenden, hellenistisch weltbürgerlichen Nachfolger Hadrian umfaßt sehr viel mehr in sich verschiedene und auseinander strebende Richtungen. In den national-römischen historischen Reliefs ging man unter Hadrian und ebenso unter den Antoninen auf der vorgezeichneten Bahn weiter, nur reicher, umständlicher und weniger kraftvoll. Aber dazu trat ein nach vielen Seiten eifriger Eklektizismus mit seinen Nachahmungen ägyptischer Art und seinen Kopien der griechischen Werke aus den verschiedensten Epochen und das Bemühen, so wie man es früher vermocht, neue ideale Gestalten zu schaffen. Ein ganzes Museum von Skulpturwerken aller Art umfaßte Hadrians weit ausgedehnte Villa bei Tivoli mit ihren vielen Bauwerken aller Stilarten. Die Porträts bleiben individuell und sorgfältig, aber sie werden glatt und elegant, am meisten das idealisierte Bildnis des Antinous, das mit der glatten Eleganz oft einen sinnlich trüben Ausdruck vereinigt.

Unter den Antoninen sind die hervorragendsten öffentlichen Denkmäler die Marmorbasis der von Marcus Aurelius und Lucius Verus dem Antoninus Pius gewidmeten Granitsäule, die einst die Bildstatue des vergöttlichten Kaisers trug, und die Marcussäule. Man sollte kaum glauben, daß die Reliefs auf den verschiedenen Seiten der Basis aus derselben Zeit herrühren. Die Seite mit der Apotheose des Pius und der Faustina (Fr.-W. 1939) wiederholt die üblichen Motive in klassizistischer Weise, ziemlich matt und leer, aber immerhin noch mit einer gewissen Würde. Der Versuch, auf den Nebenseiten die Leichenparade aus eigenen Mitteln zu bestreiten, ist von einer kläglichen Hilflosigkeit.

Die Marcussäule folgt dem Vorbild der Traiansäule. Wie dort der dakische Krieg geschildert wird, so hier die

Kriege gegen Germanen, Markomannen und Quaden, gegen Sarmaten und Jazygen. Aber die Reliefs halten den Vergleich mit denen der Traiansäule nicht aus. Sie verhalten sich dazu wie ein grober und schlechter Teppich zu einem guten und feinen. Berühmt ist das Reiterstandbild des Marcus. Das Pferd ist massig und plump von Formen, aber wenigstens kraftvoll und bewegt, und es mag sein, daß es ein Lieblingspferd des Kaisers individuell nachbildet; die Figur des Kaisers sitzt so unglücklich, daß es aussieht, als ob man ihn gegen seinen Willen auf das Tier gesetzt habe.

Schon in den Zeiten der Antonine hat es den Anschein, als ob man bei der Herstellung selbständiger großer Figuren als Ganzes, wo man sich nicht wie bei den Kaiserstatuen an überkommene Vorbilder sklavisch anlehnen konnte, immer mehr Schwierigkeiten gefunden hätte, während bei den damals beliebt werdenden, tief abgeschnittenen Brustbildern die Fehler in Proportion und Bewegung weniger auffallen. Die Köpfe der Bildnisse dagegen sind oft ausgezeichnet, und in ihnen tritt nach und nach immer fühlbarer und deutlicher eine neue Art der Auffassung hervor, die man geradezu als malerisch in modernem Sinn bezeichnen kann: die bewußte Empfindung für die als flächenhafte Einheiten gegeneinander gesetzten malerischen Werte in der Skulptur. Die frühesten Beispiele dieser neuen Art sind einige Bildnisköpfe des Lucius Verus, bei denen z. B. der Gegensatz der einheitlichen Haarmasse zum Fleisch stark ausgesprochen ist. Mit den Vorzügen ist die Gefahr verbunden: sobald die Arbeit von der Höhe herabsinkt, wird das Ganze weichlich und öde.

Man kann sich kaum vorstellen, daß diese neue malerische Art in die Skulptur eingedrungen sei, ohne daß sich in der Malerei selbst eine entsprechende neue Wandlung aus dem Plastisch-Malerischen ins wirklich Malerische vollzogen habe. Freilich entbehren wir dafür jeder wirklichen Vorstellung, doch fehlt es nicht ganz auch an anderen Anzeichen. Die unter Hadrian auffällige eklektische Vielseitigkeit der Bestrebungen setzt sich unter seinen Nachfolgern fort. Mit Vorliebe sind damals ältere und gerade noch archaische griechische Werke im Großen wie im Kleinen wiederholt worden. Der Höhepunkt der römischen Medaillonkunst fällt unter Commodus, und auf den Medaillons finden sich neben den feinen archaistischen Figürchen auch Kompositionen, die sehr bildmäßig aussehen. Endlich legt der Bogen des Septimius sein Zeugnis ab. Gewiß ist dieser Bogen kein Denkmal, das als Ausdruck einer in sich geschlossenen Kunsthöhe gelten kann, aber wenn auch vielleicht nicht als Ausdruck

des künstlerischen Willens, doch wenigstens des künstlerischen Instinktes der Epoche, der es entstammt. Jedesfalls ist mit der Äußerung des Abscheus über den rapiden Verfall der Kunst nicht viel geholfen und gewiß nichts erklärt. Der Bogen steht architektonisch in einer bestimmten Entwicklungsreihe, deren Verlauf seine Analogien in den Stilwandlungen des fünfzehnten bis siebzehnten Jahrhunderts hat. Die Entwicklung geht darauf aus, die strenge Ge-

Vom Triumphbogen des Septimius Severus.

schlossenheit der architektonischen Formen, die als eintönig empfunden werden, zu lockern und aufzulösen, die strengen Linien in Schwung und Bewegung zu setzen, mit Licht- und Schattenmassen im großen und ganzen zu wirken, wobei die genauere Ausführung des Einzelnen als unnötig unterbleiben kann. Eine solche »Wandlung der Architektur ins Malerische« steht uns im Severusbogen vor Augen. Die Säulen und Seitenwände geben den festen Rahmen für die stark bewegten Massen, das große Mitteltor wirkt als

mächtiger freier Durchblick, die niedrigeren Seitentore als Durchbrechungen der Mauermassen. Die nach dem Vorbild der Titus- und Traiansbogen in den Zwickeln des Haupttors angebrachten Viktorien sind in ihrer harten Arbeit nur aus einer gewissen Entfernung erträglich, aber sie sind noch skulpturmäßig gedacht wie die kleinen Figuren ebenda zu den Seiten und am Schlußstein. Flächenhafter dekorativ sind die Figuren in den Zwickeln der Nebentore, ganz unplastisch die über den trennenden schmalen Friesen mit den Opferzügen angebrachten, in Streifen übereinander dargestellten Kriegsszenen. Auch hier drängt sich die Ähnlichkeit mit figurenreichen Teppichen auf. Nur ist es nicht mehr die ruhige Harmonie der Traiansäule, sondern diese Vierecke mit übereinander gesetzten, undeutlich und leichtfertig skulpierten Szenen wirken nicht nur, wie sie sollen, bewegt, sondern beunruhigend, fast wie festgenagelte große flatternde Fetzen. So stumpf in diesen Reliefs das Gefühl für plastische Form der menschlichen Gestalt, so verkümmert die Fähigkeit, Gruppen und Figuren zu gestalten, erscheinen mag, es fehlte damals nicht an Beobachtungsgabe und großem Können, nur war es sonderbar einseitig ausgebildet auf das Malerische im dekorativen Sinn und auf das Porträt. In dieselbe Epoche wie der Severusbogen und der Bogen der Goldschmiede, in dem die kleinlichen Ornamente die Formen überziehen und unkrautartig überwuchern, fällt das Meisterwerk des Caracallaporträts. Nach der Mode der Zeit glatt in der Oberfläche, malerisch in der Auffassung, sind die Züge des entarteten, perversen, in Grausamkeit schwelgenden Selbstherrschers in mitleidloser, fast feindseliger Beobachtung erfaßt und so glaubhaft und lebensprühend hingestellt, daß man sie zugleich mit Bewunderung und Widerwillen ansieht. »Es ist Satan«, rief Jakob Burckhardt aus. Nicht mehr griechisch, sondern wie vom Geist der Renaissance erfüllt, auf ihn voraus deutend, sind die besten Porträts der nächstfolgenden Zeit, die Gordiane und Philippus Arabs. Die Erstarrung und die bewußte Hilflosigkeit tritt mit Konstantin ein. Ihr Symbol ist der Konstantinbogen, der mit von traianischer und antoninischer Kunst genommenen Schmuckstücken ausstaffiert wird.

Von dem massenhaften handwerklichen Betrieb der Skulptur in der römischen Kaiserzeit gewähren eine Anschauung die Sarkophagreliefs und die mannigfachen Grabcippen und Grabskulpturen überhaupt; die Sarkophagreliefs geben zugleich den Beleg, wie mächtig das klassizistische Element und der Zusammenhang mit der griechischen Kunst blieb.

Die Sarkophage sind in vereinzelten Beispielen, wie dem Scipionensarkophag aus Peperin und wieder dem

großen augusteischen Marmorsarkophag in unserer Sammlung Nr. 843a, älter. Die große Masse fällt in das II. und III. Jahrhundert n. Chr., und der Übergang in die christliche Kunst erfolgt ohne Unterbrechung und Einschnitt.

Die Form der friesartig mit figurenreichen Szenen skulpierten Sarkophage war in der eigentlich griechischen Kunst früher durch den berühmten Wiener Amazonensarkophag (Fr.-W. 1822) vertreten, der den Friesen vom Maussolleum (s. oben S. 206ff.) so nahe steht. Dazu ist jetzt als noch glanzvolleres Beispiel der polychrome sogenannte Alexandersarkophag aus Sidon gekommen. Dazu die anderen Sarkophage aus derselben Fundstelle, der Satrapensarkophag, den man ins V. Jahrhundert setzt, der lykische, der ganz von attischen Motiven des V. Jahrhunderts abhängig ist, wie der Sarkophag mit den Klagefrauen auf das IV. Jahrhundert und praxitelische Art hinweist. Auch die lykischen Sarkophage, wie der des Paiava (Fr.-W. 1000), können zur griechischen Kunst gerechnet werden. Doch bleiben solche Stücke, zumal die, welche in der Kunstart ganz griechisch sind, selten. Zahlreicher sind die späteren Beispiele, die zum Teil sehr einfach ornamentiert sind, zum Teil in die römische Art übergehen. Für die griechischen Sarkophage ist charakteristisch ein bestimmtes Gefühl für architektonische Formung und Gliederung, für klare Dekoration, bei der nur selten, aber freilich gerade bei den Prachtstücken, figurenreiche, eng gedrängte Darstellungen verwendet werden, während dies bei den etruskischen und bei den römischen Sarkophagen die Regel ist. Bei den griechischen Sarkophagen ist die Wirkung die eines Monumentes als Ganzes. Bei den römischen, die wie die etruskischen in den düstern Grabkammern und meist an die Wände angerückt aufgestellt waren, ist der bildliche Schmuck als solcher und die ihn tragende Vorderseite die Hauptsache. Im flackernden Fackellicht übten sie ihre beste Wirkung.

Da der unverbrannte Leichnam in den Sarkophagen geborgen wurde, ist die Form stets länglich, meist kastenartig eckig, mitunter abgerundet, oval, wannen- und trogartig, der Deckel selten dachartig, in der Regel, auch wo er nach der Vorderseite hin höher geht und architektonisch gegliedert ist, flach. Mitunter ist die Figur des Bestatteten oder auch zwei Figuren auf dem Deckel gelagert angebracht, wie das bei den etruskischen Sarkophagen so viel vorkommt. Dann wird der Sargkasten wie ein Bettgestell benutzt und eine wohl dekorierte Matratze darauf gelegt.

Auf den Reliefdarstellungen, mit denen immer die Vorderseite, gewöhnlich auch die beiden Nebenseiten, bei reicheren

Sarkophagen auch die Rückseite bedeckt ist, kommen Szenen aus dem Menschenleben, Schlachten, Jagden, Zirkusspiele und all dergleichen vor, oft mit deutlicher Beziehung auf das Leben der Verstorbenen. Die überwiegende Masse aber ist griechischen Mythen, wie dem troischen Sagenkreis in seinem ganzen Umfang, den Sagen von Medea, Hippolytos, Meleager, Adonis, Endymion, dem Raub der Persephone, dem bacchischen Thiasos, den Nereiden und all dergleichen gewidmet, und einen großen Raum nehmen die Eroten ein, teils in ausführlichen, zusammenhängenden Bildern, teils mehr ornamental verwendet. Man staunt über den unerschöpflichen Reichtum dieses mythischen Inhalts. Und nicht nur der Inhalt ist griechisch, sondern die Art der Darstellung knüpft unmittelbar an griechische Vorbilder und griechische Überlieferung an, freilich in einer eigentümlichen und selbständigen Ausbildung. Wie bei dem pergamenischen Telephosfries dieselben Figuren in einer Reihe von Szenen nebeneinander wiederkehren, so wird auf den römischen Sarkophagreliefs der Fortgang der Handlung mit denselben Figuren in eng aneinander gereihten, äußerlich gar nicht oder nicht klar geschiedenen Einzelszenen geschildert, oft auf verschiedenen Sarkophagreliefs in allem Wesentlichen ganz übereinstimmend, aber nicht völlig gleich. Die Obermeister der römischen Fabriken, die die Modelle oder Vorlagen herzustellen hatten, müssen Musterbücher zur Hand gehabt haben, die sie benutzten und dabei je nach der augenblicklichen Aufgabe, wie es Größe und Art des Reliefs erforderte, Figuren wegließen, änderten oder zusetzten. Die Musterbücher selbst enthielten die bildliche Formulierung dessen, was die literarische Durchschnittsbildung und die populären Kompendien von den griechischen Mythen und ihrer poetischen Ausgestaltung, besonders natürlich durch das Drama, wußten, aber sie haben nicht unmittelbar aus den Tragödien oder literarischen Angaben ihrer Szenenfolge geschöpft. Die Sarkophagreliefs setzen die ältere griechische Kunst voraus, sie schließen sich ihr in den Motiven und in der Tracht an, und sie werden eine große Zahl von Reminiszenzen aller Art, auch von Gemälden, in sich tragen. Bildnisse der Verstorbenen sind mitunter auch bei mythischen Szenen in einer für uns sehr auffälligen Weise so angebracht, daß den mythischen Hauptpersonen Porträtzüge verliehen werden, z. B. sogar der Amme, die den Hippolytos zu gewinnen sucht. Natürlicher und sachgemäßer ist es, wenn die Porträtbüsten als selbständige Reliefs für sich allein in ornamentaler Umgebung stehen.

Das Element des Griechischen und Mythischen fehlt nicht bei den Aschengefäßen, doch erscheint es hier weniger

klassizistisch, sondern mehr wie eine freie Fortbildung des Hellenistischen. Noch mehr tritt es bei den Grabaltären und Cippen zurück, und ganz römisch ist der Charakter der Porträts, die sonst als Grabreliefs oder als Einzelskulpturen an und in den Gräbern aufgestellt wurden. Das Maß und Vorbild für alle diese römische Grabskulptur war die Stadt Rom selbst. Ihre Produkte gingen in die Provinzen hinein und gaben dort den Anlaß zu Nachahmungen, bei denen sich freilich der provinzielle Geschmack und die provinzielle Sitte oft genug Geltung verschafft haben mag.

XXIV.

Römische Bildwerke im Berliner Museum.

Die Reihe der Kaiserbildnisse in unserer Sammlung ist nicht vollständig, manche davon sind nicht gut, manche nicht ganz sicher; am ärmsten sind wir an ganzen Statuen, von denen bisher nur eine sitzende und zwei oder drei stehende vorhanden sind und davon wiederum nur eine mit dem, wie es wenigstens scheint, ursprünglich zugehörigen Kopf. Aber es sind charakteristische Stücke aus den verschiedenen Epochen vorhanden, so daß die Hauptwendepunkte in der Entwicklung der Bildniskunst und dadurch der Kunst des kaiserlichen Rom überhaupt scharf und deutlich hervortreten. Um so mehr, als sich um die Kaiserbildnisse die übrigen Bildnisse, zu benennende wie namenlose, in nicht geringer Zahl gruppieren lassen, und wir glücklicherweise sowohl unter den Kaiserbildnissen wie unter den übrigen einige Werke allerersten Ranges besitzen.

Gute namenlose Bildnisköpfe, die noch in die Zeit der Republik fallen werden, sind der Kopf aus Kalkstein Nr. 335, der fälschlich sogenannte Scipio aus Alabaster Nr. 332, und der hermenförmig abgeschlossene Inv. Nr 1548, vielleicht auch noch die Porträtherme Nr. 336, während z. B. Nr. 334, 337, Inv. Nr. 1549 und ebenso Nr. 339 bereits in die Kaiserzeit gehören möchten Denselben schlichten Bildnischarakter zeigt, wenn es auch später entstanden sein mag, das Grabrelief eines römischen Ehepaares Nr. 840.

Als Porträt des Cäsar besitzt das Berliner Museum den berühmten Basaltkopf Nr. 342, den Friedrich der Große aus der Sammlung Julienne ankaufen ließ und in seinem Arbeitszimmer aufgestellt hatte. Die Meisterschaft des schönen, scharf und charakteristisch in dem harten Material ausdrucksvoll gearbeiteten Kopfes ist niemals bestritten worden, wohl aber sind leise Zweifel an der Richtigkeit der Benennung, schwerlich mit Recht, und auch Zweifel geäußert worden,

ob der Kopf überhaupt antik sei. Gegenwärtig scheint die Meinung wiederum zur Geltung zu kommen, daß der Kopf antik sei und daß er Cäsar darstelle. Wenn dies richtig ist, so wird der Kopf in Ägypten gearbeitet sein, worauf das Material hinweist. So möchten sich die besondere Form des Schädels und manche andere Eigentümlichkeiten erklären lassen; die Augen aus Glasmasse mit vertiefter Pupille müssen dann in moderner Zeit an Stelle der verlorenen antiken Augen eingesetzt worden sein. Zu solchen Zweifeln hat der künstlerisch sehr viel geringere Cäsarkopf Nr. 341 keinen Anlaß geboten. Er ist leider ganz willkürlich in eine Togastatue eingefügt worden, die etwa der Zeit der Flavier angehören wird.

Cäsar. Berlin Nr. 342.

Von Augustus besitzen wir einen guten, aber sehr mangelhaft erhaltenen Kopf Nr. 344 und die wirkungsvoll von einem geschickten modernen Bildhauer aus antiken Teilen und modernen Ergänzungen zusammengefügte Statue Nr. 343, bei welcher wenigstens der ganze Torso einheitlich ist und die Ergänzungen am Gewand nicht wesentlich sind. Der Kopf, ein zweifelloses Bildnis des Augustus, ist aus anderem Marmor als der Körper und auch in der Arbeit nicht ganz und gar gleichartig, er kann dennoch möglicherweise schon ursprünglich zugehörig sein. Anordnung von Panzer und Gewand, die Ornamentik am Panzer und die ganze Behandlung widerspricht nicht der augusteischen Zeit, wenn

sie auch nicht durchaus tadellos ist, wie z. B. der Vergleich der steif bewegten Lederstreifen unter dem Panzer mit den meisterhaft frei behandelten Lederstreifen an der Panzerstatue Nr. 368 lehren kann. Der auf diese schön gearbeitete Panzerstatue aufgesetzte Kopf, in dem man einen jugendlichen MarcusAurelius vermutet hat, ist nicht zugehörig und beträchtlich jünger. Der vermutete Name bezeichnet die Epoche des Kopfes richtig, während die Figur älter sein wird. Den Augustus hat man auch in einem in Magnesia am Mäander gefundenen Kopf (im Pergamon-Museum) zu erkennen geglaubt.

Sog. Domitia als Hygia. Berlin Nr. 353.

Die überlebensgroße Statue Nr. 354, die einen römischen Kaiser jupiterartig thronend mit nacktem Oberkörper darstellt, war, wie man auf Grund einer übereinstimmenden, vollständiger erhaltenen Wiederholung genauer sagen kann, ein Bildnis des Tiberius. Willkürlich hat man bei dem modernen Kopf, den man ihr aufgesetzt hat, den Rest eines antiken Traiankopfes benutzt, der mit der Statue nichts zu schaffen hat. Ein verwaschener,

aber doch wohl antiker Kopf des Tiberius ist Nr. 345, anziehender der in Athen gefundene Kopf Nr. 392, in dem man vielleicht mit Recht Tiberius erkennen will. Hier ist anzuschließen die Statue Nr. 157, der Genius eines Angehörigen des julischen Kaiserhauses. So viel lehren die Gesichtszüge, aber nicht mehr. Man konnte sich, als die Umstände der Aufstellung und eine zugehörige Inschrift keinen Zweifel über die Persönlichkeit ließen, gar wohl an einer allgemeinen Ähnlichkeit genügen lassen und wird vielmehr absichtlich idealisiert haben.

Die hier vorhandenen Köpfe der flavischen Kaiser (Nr. 348—352) sind nicht gut und lehren nicht viel. Um so anziehender und bedeutender ist die Statue Nr 353 (s. oben S. 296). Sie stellt in einem guten hellenistischen Typus, von dem eine Wiederholung im Vatikan steht, die Hygia dar. Aber der zweifellos zugehörige Kopf ist, wie die Haartracht zeigt, ein etwas idealisiertes Porträt aus der Zeit der Flavier, und man hat deshalb an die Kaiserin Domitia gedacht. Doch sind die Bildnisse der dem flavischen Kaiserhaus angehörigen Frauen bisher noch nicht im einzelnen genau genug kenntlich, um den Namen mit Sicherheit auszusprechen. Deutlich ist nur, daß sich eine dieser vornehmen Frauen als Hygia mit Benutzung des überlieferten Typus hat porträtieren lassen, und die vorzügliche Arbeit der Statue lehrt sehr eindringlich, was die Kunst der flavischen Epoche auch nach dieser Richtung hin in der Wiederholung und Ausnutzung früherer Werke zu leisten vermochte.

Von Traian und Hadrian besitzen wir aus Pergamon gute, aber leider stark verletzte Kolossalköpfe, von Traian sonst nur das zur Restauration der Sitzstatue des Tiberius (Nr. 354) verwendete Gesicht und den kleinen Kopf Nr. 355; Bildnisse des Hadrian sind Nr. 357—359. Von den Antinousbildnissen ist das imponierendste die Kolossalstatue Nr. 361, die den Liebling des Kaisers vergöttert darstellt, das beste der schöne Kopf mit dem Olivenblattkranz im Haar Nr. 363. In etwa dieselbe Epoche oder wenig früher gehört nach der Haartracht die große Statue Nr. 587, in der eine Römerin, man sollte denken eine Kaiserin oder Prinzessin, als Fortuna porträtiert ist. Die Züge sind individueller als z. B. bei Nr. 353. Man hat in ihnen früher irrtümlich Lucilla, zuletzt Sabina erkennen wollen.

Antoninus Pius ist bisher in unserer Sammlung nicht vertreten, seine Gemahlin, die ältere Frau, ist nur durch den nicht wohl erhaltenen Kopf Nr. 367, dagegen Marcus Aurelius und Lucius Verus mehrfach. Unter den Köpfen des Marcus ist der jugendliche Nr. 371 nach Erhaltung und

Arbeit der wertvollste, möglicherweise ist ein jugendlicher Marcus auch der auf die Panzerstatue Nr. 368 aufgesetzte Kopf. Die bärtigen Köpfe (Nr. 372ff.) sind gering. Eine gute Arbeit ist dagegen Nr. 376, der Kopf der jüngeren Faustina, der Gemahlin des Marcus; gute und für diese Zeit besonders in der Behandlung des Haares sehr charakteristische Arbeiten sind die Büste und der Kopf des Lucius Verus

Caracalla. Berlin Nr. 384.

Nr. 377 und 378. Gering sind die Köpfe des Commodus Nr. 369, 370. Der Porträtkopf, der auf die Statue Nr. 379 aufgesetzt ist, kann, obgleich er von anderem Marmor ist, möglicherweise ursprünglich zugehört haben. Man vermutet in ihm die jüngere Faustina oder ihre Tochter Lucilla, die Gemahlin des Lucius Verus. Dann würde die Statue ein weiteres Beispiel für die Liebhaberei sein, Kaiserinnen oder sonst vornehme Frauen im Typus älterer griechischer Werke zu porträtieren. Der Typus, dessen Ursprung im IV. Jahr-

hundert, in der Epoche des Praxiteles, liegt, kommt nicht selten ähnlich vor, nicht ausschließlich, aber mehrfach bei Musen (s. oben S. 296).

Kein Zweifel über die Zugehörigkeit des Kopfes, der niemals vom Körper getrennt war, hat statt bei der Statue Inv. Nr. 1518. Der Kopf mit deutlich individuellen Zügen weist in die Zeit der Antonine; er klingt etwas an an die

Gordian III. Berlin Nr. 385.

Köpfe der Crispina, der Gemahlin des Commodus, auf manchen Münzen, aber er ist verschieden von dem freilich sehr überarbeiteten und ergänzten Kopf Nr. 452, den man wie früher so neuerdings wieder, auch mit Berufung auf die Münzbilder, Crispina genannt hat. Haltung und Gewandmotiv geben eine offenbar sehr berühmte, aus mehreren Wiederholungen bekannte Statue des V. Jahrhunderts von ausgesprochen archaischem Charakter wieder (s. oben S. 142 f.).

Pertinax und Didius Julianus fehlen, ebenso, was nicht zu verwundern ist, Pescennius Niger und Albinus, dagegen entspricht der Kopf Nr. 380 unleugbar den Zügen der Manlia Scantilla, der Gemahlin des Didius Julianus, wie sie auf den Münzen erscheinen. Von Septimius Severus sind drei Bildnisse da, Nr. 381—383, von Caracalla nur eins, aber dies von allererstem Rang, Nr. 384. Von den übrigen Kaisern des dritten Jahrhunderts sind in sicheren Bildnissen vertreten nur Gordianus III Nr. 385, Balbinus Nr. 421 und Philippus Arabs Nr. 386. Unter diesen ist Nr. 385 eine sehr ausgezeichnete, Nr. 386 eine gute, charakteristische Arbeit.

Knabenkopf. Berlin Inv. Nr. 1467.

Von den namenlosen Bildnissen sind die besten der Knabenkopf Inv. Nr. 1467 und der Negerkopf Inv. Nr. 1503, mit dem Caracalla Nr. 384 zusammen, die hervorragendsten römischen Porträts unserer Sammlung.

Der Kopf Inv. Nr. 1467, dem früher völlig sinnlos und grundlos der Name Marcellus gegeben war, ist der eines Knaben von vier oder fünf Jahren. Das kleine Meisterwerk ist offenbar auf der Grundlage einer Totenmaske gearbeitet. Denn so fein und geschickt der Bildhauer die Spuren des Todes an Augen, Nase und Mund zu tilgen und lebensvolle Formen an ihre Stelle zu setzen verstanden hat, die Züge des Gesichtchens sind müde und welk. Am deutlichsten vielleicht in der Art, wie die Ohren ansetzen und geformt sind, verrät sich der Verfall des Lebens, und der Eindruck, den die meisten Beschauer von dem unsäglich ausdrucksvollen Köpfchen empfangen, ist der, ein krankes, geduldig leidendes, dem Leben vorzeitig

entrissenes Kind vor sich zu sehen. Der Kopf gehört in die erste Kaiserzeit.

Verwandt in der Kunstart, aber weniger fein und ausdrucksvoll ist der Knabenkopf Nr. 399 b, in dem ein Zusatz von afrikanischem Blut zu pulsieren scheint.

Ein wirklicher Negerkopf ist Inv. Nr. 1503, in dem mächtige Körperkraft zugleich mit Willensstärke meisterhaft zum Ausdruck gebracht ist. Der Kopf entstammt etwa derselben Zeit wie das Bildnis des Caracalla Nr. 384, und es ist lehrreich, ihre Ähnlichkeiten und Unterschiede sich klar zu machen. Die Auffassung im ganzen und die lebensvolle Durchführung kommen überein, doch ist der Caracalla glätter und dadurch etwas härter in der Oberfläche, und bei ihm ist auf den Gegensatz von rauhen und glatten Stellen verzichtet, während der Negerkopf in der Durchbildung der Oberfläche lockerer gehalten ist und den wirkungsvollen Unterschied des rauher gearbeiteten Haares gegen die glattere Haut zeigt. Ein feines und liebenswürdiges weibliches Porträtköpfchen aus derselben Zeit ist das der vermutlich als Grabstatue gearbeiteten Knöchelspielerin Nr. 494 (s. oben S. 300 f.). Und hier mag auch das Bruchstück eines in derselben Epoche irgendwo in griechischen Landen, vielleicht in Kleinasien, gearbeiteten großen Grabreliefs Inv. Nr. 1488 genannt werden, wo neben dem sehr lebendig aufgefaßten Bildnis eines Philodamos noch eine zweite Figur vorhanden war.

Negerkopf. Berlin Inv. Nr. 1503.

Von den Knabenköpfen Nr. 399 ff., deren Vergleich die Überlegenheit von Inv. Nr. 1467 und auch von Nr. 399 b sehr deutlich macht, können einige noch in die erste Hälfte des I. Jahrhunderts n. Chr. fallen. Unter den Männerköpfen mag noch z. B. Nr. 393, unter den weiblichen Nr. 433 in

die erste Kaiserzeit gehören. Auch ist hier nochmals die Doppelherme Nr. 391 zu nennen, die den Philosophen Seneca mit Sokrates vereinigt (s. oben S. 167). In hadrianische Zeit werden die männlichen Köpfe Nr. 407 ff. gesetzt.

Durch die Inschrift und auch durch die Haartracht ist die Porträtbüste der Aurelia Monnina Nr. 444 als der zweiten Hälfte des II. Jahrhunderts n. Chr. angehörig bestimmt. Nach der Haartracht sind die Frauenporträts Nr. 450 und 451 in das II., Nr. 452 ff. in das III. Jahrhundert zu setzen. Als Kuriositäten mögen die beiden um 200 n. Chr. entstandenen Frauenköpfe mit besonders gearbeiteten, also abnehmbaren und je nach der Mode beliebig mit andern zu tauschenden Perücken Nr. 457 und 458 und, zum Schluß dieser Reihe, als ein vorzügliches, charakteristisches Frauenporträt Nr. 447 hervorgehoben werden.

Frauenkopf. Berlin Nr. 447.

Vermutlich aus traianischer Zeit ist der dekorative Kolossalkopf eines Dakers Nr. 461, antoninisch die Porträtbüste, wohl eines Barbaren, den man sich unwillkürlich blond denkt, Nr. 462. Vielleicht ist er ebenso wie Nr. 463 ein Germane.

Große Bronzefiguren aus römischer Zeit besitzt unsere Sammlung zwei, die bei Xanten gefundene Knabenfigur Nr. 4, die Victoria Nr. 5; dazu noch den behelmten weiblichen Kopf Nr. 6. Bei Nr. 5 und Nr. 6 war die Bronze vergoldet.

In der Haltung und Erscheinung erinnert der in gelinder Bewegung vorwärts laufende Knabe an die Gestalt des griechischen Hypnos (s. oben S. 267 f.) und wird wohl ein Abkömmling von ihm sein. Das Beiwerk, das die Hände trugen, fehlt, und der reiche Fruchtkranz im Haar reicht zu einer sicheren Deutung nicht aus. Es muß wohl ein Bringer von Gaben der Natur sein, der gemeint war, möglicherweise von besonderer örtlicher Bedeutung. Man hat an Bonus Eventus, an Novus annus oder die Personifikation einer Jahreszeit und auch an den Spender des Gerstensaftes gedacht. Der Arbeit nach gehört die Figur in das I. oder II. Jahrhundert

n. Chr. und sie stammt, wo immer sie gemacht sein mag, aus keiner guten Werkstatt.

Genauer läßt sich die Zeit der in Oberitalien gefundenen Victoria Nr. 5 angeben. Sie ist, wie die Inschrift besagt, von einem M. Satrius zu Ehren des Marc Aurel und des L. Verus errichtet, und L. Verus starb im Jahre 168. Die beiden Flügel sind modern und etwas klein und matt geraten, im übrigen wird der Eindruck des schönen und effektvoll gearbeiteten Werkes durch die Ergänzungen nicht wesentlich gestört. Auch hier ist das Hauptmotiv aus der griechischen Kunst übernommen. Doch wird man nicht nur an ältere Darstellungen der Siegesgöttin, sondern noch mehr an Gestalten von Tänzerinnen erinnert, wie das über das Gewand geschlungene Pantherfell unmittelbar den Gedanken an eine tanzende Mänade wachruft.

Victoria des M. Satrius. Berlin Nr. 5.

Vom Grabmal der Carfinia. Berlin Nr. 992.

Nicht gut gearbeitet und weder zeitlich genau zu bestimmen noch mit Sicherheit zu benennen ist der Kopf Nr. 6, für den man außer an eine Amazone oder an Roma auch an die Virtus, wie sie auf Sarkophagen erscheint, denken könnte.

Eine Ahnung von der Größe der römischen Architektur und zugleich der breiten, voll ausgereiften römischen Ornamentik kann Nr. 992 vermitteln. Es ist der in den richtigen Zusammenhang gebrachte Abschnitt der Bekrönung eines kolossalen Grabbaues — der Abschnitt gibt etwa ein Fünftel der ursprünglichen Rundung —, den ein L. Plotidius für seine Gattin Carfinia in Falerii errichtet hat. Der Bau wird dem I. Jahrhundert n. Chr. zugeschrieben.

Etwas genauer läßt sich die Entstehungszeit des großen Sarkophags Nr. 843a umgrenzen, der lange im Garten des Palazzo Caffarelli in Rom gestanden hat und ohne Zweifel in Rom selbst zutage gekommen ist. Er stimmt in seinen Ornamenten so genau zu der im Jahre 13 v. Chr. beschlossenen, im Jahre 9 v. Chr. geweihten Ara Pacis, als ob er ein Stück davon sei. Zeitlich zu bestimmen ist auch der Säulenfuß Nr. 1013, der von dem 7 v. Chr. neu begonnenen, 10 n. Chr. vollendeten Tempel der Concordia herrührt, und in augusteische Zeit gehört wohl auch der Säulenfuß Nr. 1014. Im Geschmack der ersten Kaiserzeit sind die beiden Fußplatten für einen Tisch Nr. 1088a und b, deren gegliederte, in Tierklauen auslaufende Fußpfeiler die tragende, mit Ranken- und Blumenornament versehene Standplatte abschließen. Auch hier bieten Ornamentstücke von der Ara Pacis Vergleiche.

Die Erinnerung an die römischen Triumphalbauten erwecken drei, freilich vereinzelte, des großen Zusammenhangs ermangelnde Stücke, Nr. 887, 888, 960. Nr. 887 ist ein modern zurecht geschnittener Architekturteil mit der Relieffigur eines römischen Kriegers. Daß wir einen solchen Architekturteil vor uns haben, lehrt der Rest einer zweiten Kriegerfigur auf der Seite links vom Beschauer. Die Verwendung war vielleicht ähnlich, wie es die mit Figuren geschmückten Sockel am Severusbogen zeigen. Doch ist das Werk älter, es fällt noch in die Grenzen des I. Jahrhunderts n. Chr., und vermutlich in den Anfang. Ein sicheres Urteil wird dadurch erschwert, daß die Oberfläche matt, durch scharfes Waschen mit Säuren verdorben ist, wohl auch durch Abglättung. Das Reliefbruchstück Nr. 888 enthält leider nur noch geringe Reste von vier Figuren, eines Römers und dreier behoster und beschuhter Barbaren. Die Arbeit zeigt den Charakter der traianischen Zeit. Traianisch sind auch die wirkungsvoll gearbeiteten Reliefstücke mit

Sarkophag. Berlin Nr. 843 a.

Trophäen und Waffen, dazwischen die Figuren der Roma und zweier Gefangener, Nr. 958, und hier mag nebenbei das Relief mit dem Zuge römischer Krieger Nr. 959 erwähnt werden. Eine schöne Probe vom Forum des Traian ist das Friesfragment Nr. 903 mit dem in Ranken endigenden Eros. Die vollständigeren Stücke im Lateranischen Museum in Rom lehren, daß die Eroten auf diesem Fries so angeordnet waren, daß sie für die ihnen gegenüber stehenden Greifen Wein in Schalen eingossen und zwischen dem Rankenwerk, in das die Eroten rücklings auslaufen, eine reich geschmückte Vase stand. Weniger fein ist das Friesstück Nr. 902, wo ein Eros übermächtige, volle Fruchtgehänge zu schleppen hat. Aber seine Vorzüge macht der Vergleich z. B. mit dem rohen Sarkophagfragment Nr. 857 sehr deutlich. Nr. 960 ist ein in höchstem Relief fast wie eine Rundskulptur ausgearbeiteter, ausdrucksvoller behelmter Kopf, der von einem sehr großen Denkmal, vielleicht aus der Zeit der Antonine, herstammen muß.

Vermutlich in dieselbe Epoche der Antonine gehören die Bruchstücke eines großen figurenreichen Reliefs Nr. 955, das zur inneren Ausschmückung eines rechteckigen Raumes verwendet war. So haben wir leider nur wenig von dem ursprünglichen Ganzen, und dadurch ist die Deutung vielleicht überhaupt unmöglich. Nach dem, was wir vor uns sehen, sollte man fast denken, die Porträtfigur eines Dichters oder Historikers stehe inmitten der plastischen Schilderung des Inhalts seines schriftstellerischen Werks. Offenbar ist eine auf einer Berghöhe gelegene feste Stadt erobert, und die Flüchtigen retten sich in Schiffe. Sehr merkwürdig ist die Komposition und Behandlung. Die Komposition, in der der landschaftliche Hintergrund stark mitspricht, mit ihren übereinander gedrängten, sehr lebhaft und ausdrucksvoll bewegten Figuren geht unverkennbar ins Malerische, die Arbeit ist sehr geschickt und glatt, in den Wasserwellen etwas äußerlich.

Während hier ein Zeugnis für das, was die Kunst der Zeit selbständig und frei schuf, vorliegt, sind die Reliefs Nr. 921 und Inv. Nr. 1527 (s. oben S. 57 ff.) Beispiele für die Anleihen aus längst vergangenen Zeiten und für den archaisierenden Zug, der für das Gesamtbild der antoninischen Kunst, und schon seit Hadrian, wesentlich ist. Charakteristisch ist dabei der ausführliche landschaftliche Hintergrund, vor dem bei Nr. 921 die archaisierenden Figuren aufmarschieren.

Von den mit Reliefs geschmückten römischen Sarkophagen, deren Massenproduktion in derselben Epoche beginnt, sind in unserer Sammlung eine Reihe guter Beispiele

Sarkophag mit Darstellungen aus der Medeasage. Berlin Nr. 843 b.

vorhanden, von denen als Beispiel der griechischen Art nur die Sarkophagplatte mit den zu beiden Seiten eines Kandelabers sitzenden Sphinxen Inv. Nr. 1454 zu nennen und nochmals an den schönen augusteischen Sarkophag Nr. 843 a zu erinnern ist, der geradezu die Geltung eines kunstgeschichtlichen Dokumentes von hohem Rang beanspruchen darf.

Von der besonderen Sorte der späteren römischen Sarkophage, an die wir bei diesem Namen zunächst denken, ist das früheste und schönste Beispiel der mit Szenen aus der Medeasage verzierte Sarkophag Nr. 843 b, den man nach dem Eindruck der Arbeit in die erste Hälfte des II. Jahrhunderts n. Chr. setzen möchte. Der Deckel fehlt; sonst ist die Erhaltung der drei mit Relief versehenen Seiten ungewöhnlich gut. Die Rückseite war schmucklos. Auf der Vorderseite sind vier Szenen dargestellt. Die zur Linken, die etwas mehr Raum einnimmt als die anderen, ist am deutlichsten in sich abgeschlossen dadurch, daß die zwei äußersten Figuren nach innen gewendet sind, und durch

die beiden Säulen rechts und links. Diese zusammen mit einer Mittelsäule bezeichnen den mit Lorbeergirlanden festlich geschmückten Raum, in dem Kreusa die Kinder des Iason und der Medea empfängt. Sie sitzt auf einem Stuhl mit breiter Rückenlehne und neigt sich den Kindern, die ihr die Gaben, dabei den verhängnisvollen Kranz, bringen, freundlich zu. Hinter den Kindern steht der Kreusa zunächst der Brautführer, bekränzt, mit Mohn in den Händen, neben ihm die alte Amme, endlich ihr gegenüber Iason, der sich an einen Pfeiler anlehnt. Die zweite Szene zeigt Kreusa mit brennendem Kranz und brennendem Haar verzweiflungsvoll nach rechts vorwärts rennend, hinter ihr ihren jammernden Vater Kreon. Neben ihm wird weiter rückwärts stehend sein Doryphoros sichtbar, dessen Dienstbereitschaft ihm jetzt freilich nichts nützen kann, und noch weiter links steht untätig Iason, die Chlamys mit der Linken anfassend. Der Hintergrund wird durch ein ausgespanntes Tuch bezeichnet. Der Gegenstand, auf den Kreon den linken Fuß aufsetzt, ist der hohe Untersatz für das Ehebett, von dem die obere rechte Ecke sichtbar wird. Unmittelbar rechts von der nach rechts gewendeten Kreusa beginnt eine neue Szene, äußerlich nur dadurch geschieden, daß hier das ausgespannte Tuch aufhört. Die Säulentrommel, bei der die beiden Kinder spielen, bezeichnet einen offenen Raum. Medea hat das Schwert aus der Scheide gezogen und sinnt, ob sie der Rache an Iason die Kinder opfern soll. Die vollzogene Rache führt die letzte Szene rechts, die von der vorigen durch nichts getrennt ist, vor Augen: Medea mit den Kinderleichen auf ihrem von geflügelten Schlangen gezogenen Wagen. Die linke Nebenseite enthält, der Hauptdarstellung präludierend, Iason die Stiere zwingend, die rechte zwei nackte Männer, einen jugendlichen mit Speer und Schild, einen bärtigen mit Helm, Schwert und Schild. Mit dem jugendlichen wird wieder Iason gemeint sein, in dem bärtigen darf man vielleicht Aietes oder Kreon vermuten. Die beiden Nebenseiten sind nebensächlich behandelt und in weniger hohem Relief. Die Hauptseite ist überaus gut und sorgfältig, sehr glatt gearbeitet, einzelne Teile stehen frei vom Grund ab, am oberen Randstreifen sind noch Reste von Vergoldung erkennbar. Die auffälligsten und ausdrucksvollsten Gruppen sind Medea auf dem Schlangenwagen, Medea mit den spielenden Kindern, Kreon und Kreusa. Die beiden Medeaszenen sind nachweislich Reminiszenzen aus älteren Kunstwerken. Dasselbe wird man für die sitzende Kreusa in der Szene links vermuten, wobei das Vorbild nicht gerade Kreusa geheißen zu haben braucht, und für die Amme. Beide können z. B. aus Bildern

Sarkophag mit Darstellung der Musen. Berlin Nr. 844.

der Liebe der Phädra zu Hippolytos genommen sein, wo die Amme, wenn sie auch die euripideische Medea eröffnet, doch eine wichtigere Rolle spielt, als hier. Auch die laufende Kreusa und Kreon waren ohne Zweifel bereit liegende ältere Typen. Kreon ist der rechte Theaterkönig im Kostüm, während bei den nackten oder halbnackten Jünglingen man hier so wenig wie bei andern Sarkophagen von theatralischem Kostüm reden kann. Auffällig ist, wie Kreon durch seine Größe im Verhältnis zu den anderen Figuren an der Stelle, wo er steht, fast als die Hauptperson des Ganzen erscheint. Recht matt ist die Figur des Iason hinter Kreon. Sie würde besser einem schüchternen Hippolytos entsprechen, der die Anträge der Amme abweist, als einem Iason, der seine Braut in Flammen aufgehen sieht, und die unnötige Füllfigur des Doryphoros würde man

sich auch lieber als Genossen des Hippolytos gefallen lassen als hier, wo er nichts zu suchen hat und nichts zu tun weiß. Ganz frisch erfunden sind auch die Figuren des Iason am linken Ende und der Brautführer nicht, sondern auch hier sind vorhandene Typen benutzt und umgemodelt. Merkwürdig ist dabei, wie die Reminiszenzen nach verschiedenen Kunstarten ausgreifen. Ursprünglich statuarische Motive verraten die beiden Figuren des Iason, auch wohl die des Brautführers, die beiden Medeen stammen aus Bildern, und ebendaher wohl auch die beiden Kreusen und Kreon. Bildmäßig sieht auch die linke Nebenseite aus, statuarisch die Figuren der rechten.

Eine gute Vorstellung von einer anderen Sorte gibt, trotz der nicht unbedeutenden Ergänzungen, Nr. 844. Es ist nur die Vorderseite vorhanden, aber diese samt der Vorderseite des Deckels. Auf dem Hauptrelief sieht man zugleich mit Apoll und Athena die neun Musen, sämtliche

Kindersarkophag. Berlin Nr. 855.

Figuren in bekannten statuarischen Typen (s. oben S. 296), auf dem Deckelrelief rechts und links von der in der Mitte angebrachten, rechtwinklig umrahmten Inschrifttafel kleine Szenen aus der Schule und aus der literarischen Tätigkeit.

Iphigenie bei den Tauriern zeigt das Sarkophagrelief Nr. 845, Selene und Endymion das Bruchstück Nr. 846, den Raub der Kora Nr. 847 (vgl. das Deckelbruchstück Nr. 848), Meleagers Eberjagd das Bruchstück Nr. 849, einen bacchischen Zug Nr. 851 (s. oben S. 292). Unter den Erotendarstellungen Nr. 852 ff. ist besonders anziehend der Kindersarkophag Nr. 855. In der Mitte steht ein sehr junges Mädchen, unter dem die Verstorbene verstanden wurde. Sie hält vor der Brust einen Vogel und reicht ihm einen Zweig hin. Rechts und links sind in leichter, aber deutlicher Symmetrie Gruppen spielender Eroten verteilt. Ein Eros kommt mit einer Traube auf das Mädchen zu, andere, von denen einer bei dem Versuch gefallen ist, erklettern einen großen Korb mit Früchten. Wieder andere sitzen am Rand eines großen

Beckens und sehen gleich einem dritten, der auf dem Untersatz des Beckens sitzt, mit gespannter Aufmerksamkeit zwei Genossen zu, die sich zum Ringkampf anschicken. Hier waltet griechischer Sinn, und die spielerischen hellenistischen Motive sind überaus anmutig über die Fläche zerstreut. Die anderen Erotenreliefs geben einzelne Beispiele für die unzählige Male wiederkehrenden Verwendungen als Genossen des dionysischen Thiasos, wettfahrend, auf der Jagd wie Heroen, opfernd, bei der Weinlese, im Kinderspiel begriffen, und davon lassen sich die Darstellungen ungeflügelter Kinder kaum trennen. Andere Male gehen die Erotenreliefs ins Ornamentale über, oder die Eroten werden geradezu ornamental verwendet, als Träger von Girlanden, zwischen

Aschengefäß. Berlin Nr. 1124.

denen zuweilen bacchische Masken oder auch Gorgoneien als Schmuckstücke dienen. Dem Gegenstand nach ist noch besonders zu nennen die Grabespforte, die meist als Mittelstück eines Sarkophages diente, Nr. 863, und als spätestes Beispiel der Darstellung einer Staatsaktion, das wir in unserer Sammlung besitzen, Nr. 967, der feierliche Aufzug eines Konsuls bei seinem Amtsantritt.

In der tektonischen Form bieten unsere Sarkophage keine große Mannigfaltigkeit. Oval ist Nr. 864. Bei dem Sarkophagdeckel Nr. 866 ist eine Eckmaske, bei Nr. 873 und Nr. 876 sind jedesmal zwei Eckmasken erhalten. Das Bruchstück Inv. Nr. 1543 kann die Arbeit der verzierten Matratzen, auf denen ruhende Deckelfiguren angebracht waren, veranschaulichen.

Die etruskischen Aschenkisten sind nur verkleinerte Sarkophage. Die römischen Aschengefäße sind als Gattung älter als die römischen Sarkophage. Sie zeigen selbständige und mannigfache, vielfach sehr glücklich gegliederte und ornamentierte Formen, und die Analogien mit den Sarkophagen sind nicht das Ursprüngliche, sondern das Spätere. In dem Berliner Museum befindet sich eine ganze Reihe von guten Beispielen, von denen einige hervorgehoben werden mögen.

Von breiter Form ist Nr. 1124. Säulen geben den Abschluß an den Ecken, die Mitte nehmen die Grabespforte und die Schrifttafel ein, die freibleibende Fläche ist mit reichen Efeuranken gefüllt. Von höherer Form ist Nr. 1125, wo auch der Deckel (mit Giebel und Kranz im Giebelfeld) erhalten ist. Die Vorderseite des Kastens ist horizontal geteilt. An den Ecken rechts und links jedesmal ein Eros oberhalb einer Sphinx mit einem Kopf auf verdoppeltem Körper; sie sitzen auf hohen dreibeinigen Untersätzen. Das untere Feld nimmt die Inschrift ein; in dem oberen stehen vor einer geöffneten Tür, sich über einem runden Altar die Hand reichend, ein Mann und eine Frau, unter denen das Ehepaar Helius Afinius und Sextia Psyche verstanden werden sollen. Denn nach der Inschrift hat dem zuerst Verstorbenen seine überlebende Gattin das Denkmal gesetzt (zu der entsprechenden griechischen Sitte vgl. oben S. 192 f.). In der breiten Form erinnert an die Sarkophage das Doppelcinerar Nr. 1134, aber nicht in der Ornamentik. In der oberen Hälfte nehmen den meisten Raum ein die beiden Inschrifttafeln. Zwischen diesen eine Löwenmaske, an den beiden Ecken je eine Ammonsmaske, rechts und links an den Ecken je ein Adler. Von den drei Masken werden die beiden vollen Girlanden gefaßt, die die freie Fläche füllen. In den Rundungen der beiden Girlanden unterhalb der Inschrifttafeln jedesmal ein Häschen, das aus einem umgefallenen Blumenkorb frißt. Endlich sind in der Mitte, den Adlern an den Ecken entsprechend, zwei Vögel angebracht. Es gibt nichts, was dem Geschmack, in dem die Masse der Sarkophage gearbeitet ist, mehr entgegengesetzt wäre als diese Ornamentik, der als ähnlich erdacht und empfunden noch Nr. 1127, 1128, 1133 angereiht werden mögen. Ein weibliches Brustbild innerhalb einer von zwei Eroten gehaltenen Muschel, wie dergleichen auf Sarkophagen vorkommt, sehen wir in dem giebelartig geformten Deckelrelief der Aschenkiste Nr. 1130. Man sollte also denken, das sei das Bildnis der Verstorbenen. Aber die Inschrift sagt, daß das Gefäß die Asche eines Mannes, des Tiberius Claudius Nicostratus, enthielt und ihm von seiner Gattin

Claudia Restituta gewidmet ist, die also das Gefäß, wie es war, fertig gekauft hat, ohne sich durch das im voraus skulpierte Frauenporträt stören zu lassen, wenn sie sich nicht etwa gar selbst darunter verstanden hat.

Runde Aschengefäße von verschiedenartiger Form und Ornamentik sind Nr. 1129, 1135, 1146 ff., besonders reich in der Ornamentik und mit zugehörigem Deckel ist Nr. 1129. Kolumbarientafeln sind die Inschriften Nr. 1185 ff. Unter den Grabsteinen der gewöhnlichen Sorte Nr. 1196 ff. ist nichts, was besonders hervorzuheben wäre. Gute Beispiele von Grabcippen noch altertümlicher Art sind die beiden in Travertin gearbeiteten aus Vulci Nr. 1206, 1207 mit türartig verzierten Hauptseiten. Der eine, der für zwei Verstorbene diente (Nr. 1206), war mit zwei konusartigen Aufsätzen versehen. Von den pinienartigen Grabaufsätzen mit Inschriften, wie sie im Gebiet des alten Präneste gefunden werden (vgl. die etruskischen Grabaufsätze Nr. 1243 f.), besitzt unsere Sammlung jetzt eine ganze Reihe Inv. Nr. 1505 ff., 1524 bis 1526.

Von einer Weihinschrift des T. Quinctius Flamininus. Berlin Inv. Nr. 1519.

Register.

Künstlernamen.

Agasias Seite 323
Agesandros 343
Alkamenes 71. 119. 176
Antenor 22
Antiphanes 267
Apelles 242 f. 287. 323 f.
Apollodoros 360
Apollonios 343
Archermos 24 f.
Aristokles 13
Athanodoros 343
Athenis 24

Barye 244
Bathykles 24
Boedas 247
Bryaxis 206. 216 f.
Bularchos 23
Bupalos 24

Canova 237. 251
Cerdo 350
Chares 247. 342
Charinos 48
Cheirisophos 24

Daippos 247
Damophon 342
Dioskurides 210
Dipoinos 24
Donatello 12. 18
Dürer 241

Endoios 34
Epigonos 304. 306
Eupompos 237
Euthykrates 247
Eutychides 247. 252 ff.

Ghiberti 234. 328
Glaukias 118

Hageladas 118
Hermogenes 335

Kallikrates 99
Kallimachos 139
Kallon 118
Kanachos 34. 37 f.
Kephisodot 222. 231 ff.
Kresilas 166. 168
Kritios 22

Lenoir 334
Leochares 206 ff. 216. 218 ff. 269. 272.
Lysipp 235. 236 ff. 259 ff. 265 f. 275. 277. 280. 322. 341
Lysistratos 275

Manet 241
Menelaos 350
Mikkiades 24 f.
Myron 119. 125 ff. 243. 280
Myron (in pergamenischer Inschrift) 304

Nesiotes 22
Nikeratos 305

Onatas 118

Päonios 77. 81 f. 91. 119. 219. 250
Pasiteles 161. 347
Phidias 84. 99. 119 ff. 145 ff. 277
Philiskos 343

Polydoros 349
Polygnot 116. 325
Polyklet 116. 119. 129 ff. 236 ff. 240 ff. 280.
Polymedes 37
Praxiteles 222 ff. 242 ff. 257. 265. 269. 277. 280 f. 333
Praxiteles (in pergamenischer Inschrift) 304
Protogenes 212
Pythagoras 118
Pythios 206

Rodin 334
Rubens 324

Skopas 206 ff. 217. 234. 261 f. 269. 323. 332
Skyllis 24
Smilis 34
Stephanos 161 f. 350

Tauriskos 343
Theodotos 204
Thorwaldsen 38. 40.
Thrasymedes 204
Timarchos 222
Timotheos 204 f. 206 ff. 216 ff. 261

Velasquez 241

Emil Wolf 263

Xenokrates 304

Nielsen 394

Originale in den Königlichen Museen.

Die Nummern beziehen sich auf die »Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluß der pergamenischen Fundstücke« Berlin 1891, für die später erworbenen Stücke auf das Inventar.

Nummer	Seite	Nummer	Seite	Nummer	Seite
1	163 f. 272	41	265	80	299
2	269 ff.	44	265	82	284
3	271 f.	45. 46	265	83	149 ff.
4	376	47	285	84	284
5	376 f.	48	229. 299	85—94	265. 284
6	379	49	158	96. 97	284. 299
7	128 f.	50	137	98. 99	284
8	130	51	285	100—116	61
9—16	283	53—58	285	138	285. 300
17	287	59	134 ff. 286	139—149	285 f.
18	287. 299	60	156	150. 151	285 f. 300
19	286	60a	154. 156 f.	157	391
20	286	61—67	286	158	164
21	287	68	164. 282	159	296
22	286	69	164. 282	160	295
23	61. 287	70. 71	283	169	156
24—26	287	72	156 f.	170	202
28	265. 286	73	286. 299	171—175	61. 202
29	286	74	286	177	296
30	286	75	342	178	153 f.
31	286	76 A	122 f.	179	136. 159
32	286	77	158	187	284
33—37	287	78	286	188	161
40	265	79	133 ff. 159	190	284

Nummer	Seite
191	284
192	284
193	287 ff.
194. 195	287
196—199	284
200	267
205. 206	294
208	290 f.
210	284 f.
211	284 f.
212	78. 285
213	323
215	261 f.
218—222	296
223	163
226—228	61
229	137. 140
233—242	292
245—249	292
250—255	283 f.
256	284
257	265
258. 259	229 f. 265
260. 261	289
262	289 f.
263	289
264—267	229 f. 265 f. 289
268—275	289
276	261. 287
277—281	292
284	47. 61
286	261. 294
290	164. 282
291. 292	282
294 a	283 f.
295—299	167
300	168
301—303	297
304. 305	260
308	11 f.
311	167
313	168
315	168
317	168
319	168
321. 322	168. 297
323	297
324. 325	297
330	159
331	297
332	368
334—337	368
339	368
341	369
342	368 f.
343	369
344	369
345	371
348—352	371
353	296. 370 f.
354. 355	371
357—359	371
361—365	371
367	371
368—370	372
371	371 f.
372—375	372
376	372
377. 378	372
379	296
380—384	374
385	373 f.
386	374
391	167. 376
392	371
393	375
399—403	375
399 b	375
407—411	376
421	374
433	375
444	376
447	376
450—453	376
457. 458	376
461—463	376
468	161
470. 471	265
472—479	162
481—483	265
485	76 f.
487	300
494	300. 375
495	300
496. 497	295
498. 499	189
500	300
502	300
503	295
505	300
509	162
512	265
526	159
536—538	52
539	61
540—542	160
546	163
547	160
548	265
578	47
580	47. 61
582	158
583	265. 295
584. 585	295. 303
586	106
587	371
593	158
594	296
599—601	297
603	141 f. 160
604	61
605	142 ff. 177
607	107 f.
608	159
610	217. 261
611	159
617	295
625	265. 299
679	200
682	133
685	198. 282
687	200
690—705	200 f.
709	198
709 A	137. 198
710—715	198 ff.
722—724	202
725	171
729	173
731	43 f.
732	44 f.
733	46
734	47
735. 736	181
737	189
738. 739	184 ff.
740. 741	187
742	172
743	189
753. 754	189
755	187
756	188
757	191
761	188
766 A	294. 301

Nummer	Seite
767	295 f. 302 f.
768	303
769	303
770—775	303
792	303
801. 802	303
805	172 f. 197
806—809	197 ff.
810—813	303
814—838	193 ff.
840	368
843a	59. 379 f.
843b	382 ff.
844	296. 384 f.
845—849	385
850	292 f.
851	293 f.
852—856	385 f.
857	381. 385 f.
863. 864	386
866	386
873	386
876	386
881	123 f.
887	379
888	379
891	283
893	57
896	61
899a	286
901	61
902	61
903	381
905. 906	294
921	56 f. 381
922	57
923	295
925	174 ff.
928	295
934	294
937	282
940	58
941	172
944	173 f.
945	172 f.
946	173
947	177
955	381
958. 959	381
960	381
967	386
992	378 f.
1013. 1014	379
1041	294
1051	56
1063, 1064	294
1088	379
1106–1111	191
1124. 1125	387
1127. 1128	387
1129	283. 388
1130	387
1133	387
1134	283. 387
1135	388
1146–1150	388
1185–1195	388
1196–1205	388
1206. 1207	388
1222–1240	45. 388
1243–1249	388
1251	45. 388
1358	284
1452	256
1454	383
1455	166 ff.
1456. 1457	139 f.
1459	104 ff.
1460. 1461	47
1462	297 f.
1464	142
1465	191
1466	191 f.
1467	374 f.
1473	183 ff.
1474	74
1475	188
1477	191
1482	178 ff.
1483	108 ff.
1486	295
1487	287. 299
1488	375
1490	45 f.
1492	189 f.
1493	187
1499	257 f.
1500	259 f.
1502	164 f.
1503	374 f.
1504	180 ff.
1505	388
1518	142 f. 373
1519	388
1524–1526	388
1527	57 ff. 381
1530	165 f.
1531	14 f.
1532	257
1533. 1534	259
1535	257
1536	256
1538	305
1542	266 ff.
1543	386
1545	169 ff.
1548. 1549	368
1550	52
1555	50 f.
1574–1576	53 f.
1577	54 f.
1592	34
1612	200 f.
1613	190 f.
1614	55

Fundstücke

aus Magnesia am Mäander S. 254. 265. 335 ff. 370
aus Milet S. 53 ff.
aus Olympia S. 295
aus Pergamon S. 56. 120. 145 ff. 151 ff. 217. 234. 306 ff. 371
aus Priene S. 256 ff. 280

Bronzefigürchen im Antiquarium*) S. 50
Bronzekopf 6324 S. 51
Terrakotten S. 50. 231
Tongefäß des Charinos (Vasensammlung 2190) S. 47 ff.

Gipsabgüsse in den Königlichen Museen.

Die Nummern beziehen sich auf »die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt von Carl Friederichs, neu bearbeitet von Paul Wolters«. Berlin 1885, für später erworbene Abgüsse auf das Inventar.

Nummer	Seite	Nummer	Seite	Nummer	Seite
6. 7	13	571—594	87 ff.	1307	167
14	34	595—722	94 ff.	1312	297
27	25 ff.	747—760	99 f.	1318	246. 260
49	37	761—804	101	1328	247 f.
59—62	44 f.	810. 811	102	1332	56
69—85	38 ff.	812—820	103	1358. 1359	247 ff.
99	14	879	255	1396	253
101	13	880—905	111 ff.	1402	254
106	17	913—990	80 f.	1403–1411	305 f.
109	4	993—999	80. 325	1412. 1413	304
121. 122	22	1000	365	1414	297
126	22. 32	1005	172	1417	323
127—130	33	1143–1151	108. 282	1419	323
131—148	33	1182	151	1421	294
149—151	36	1198	176	1425	303
211	142	1200	174 ff.	1427	269
212. 213	78	1201	177	1434	159
215	76	1208	159	1436	159
225	161. 350	1210	154. 231 f.	1448	333
245—270	67 ff.	1212	223 f. 333	1455	247
271—282	64 ff.	1214	229. 299	1460	265
294. 295	36	1215	228	1496	290
423	58	1216	229 f.	1513	284
442	61	1222–1236	206 ff.	1523	219 f.
450	137	1237	214	1525	220
454	127	1238	214. 256	1542	247
462	123. 223	1239	216	1543. 1544	254
465	132	1240	206	1560	350
467—469	120	1241	256	1561	350
480	165	1244	231	1578	285
496	81 f.	1246	219	1582	247. 299
500	135 f. 159	1265	284	1630	347 ff.
503	129	1270. 1271	266	1640	353 ff.
508	129	1277	217.	1647	357
513. 514	130	1287. 1288	267 ff.	1822	365
527. 528	100	1298	163	1926–1936	357 ff.
534—570	89 ff.	1305	166	1937–1939	361

*) Im Antiquarium befinden sich jetzt auch die großen Bronzefiguren.

Nummer	Seite
1993	294
2193	352
Inventar-Nummer	
2101–2103	217
2144	22
2149	265. 299
2165	264
2214	135
2216	149ff.
2217	322
2220	31f.
2221	255
2230	247
2237	223. 231
2238	305
2240	33
2241	32
2243	132
2256	269
2261	149
2269	149
2284	74f.
2285	269. 285
2291	264
2292. 2293	205
2295	255
2312	322
2318	246
2376	105
2340	206
2341	56
2380	246
2385	20
2386	35
2387. 2388	33
2389	245
2393	351f.
2394	34
2400	265
2409	108

Nachbildungen des sogenannten Typhon und zweier Stierköpfe aus Poros von Frau Carl Nielsen....Seite 2.

NT